ALBUM

MARIANO FER-
RER PRESBT.°

SHOUT
SHARE
IT

ALBUM

ENCICLOPÉDICO-PINTORESCO

DE

LOS INDUSTRIALES.

Volumen segundo.

ALBUM ENCICLOPÉDICO-PINTORESCO

DE

LOS INDUSTRIALES.

Coleccion de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoracion y ornato, en los diferentes ramos de

ALBAÑILERÍA, JARDINERÍA, CARPINTERÍA, CERRAJERÍA, FUNDICION, ORNAMENTACION MURAL, EBANISTERÍA, PLATERÍA, JOYERÍA, TAPICERÍA, BORDADOS, CERÁMICA, MARQUETERÍA, etc.

Con una serie de adornos de todas las épocas del arte, aplicables á las varias secciones anteriores, para la correspondiente aclaracion y estudio de las mismas.

POR L. RIGALT.

Va acompañada de testo descriptivo y esplicativo

BARCELONA

LITOGRAFÍA DE LA UNION, DE DON FRANCISCO CAMPAÑÁ.

Rambla de Santa Mónica, número 10.

—

1859.

Deben construirse en maderas finas, pudiendo usar entre otros adornos las obras de ataracea. Pero debe tenerse en cuenta, que cuanto mas menudo sea el dibujo de estas, menos importancia debe darse á las vetas de la madera; por lo contrario, debe procurarse que esta tenga el color lo mas subido posible. La combinacion de distintos colores ó tonos en la madera tambien seria aventurada en este caso, y á lo mas solo podria aconsejarse relativamente á los miembros y no á las distintas partes de ellos.

Numeros 10, 11, 12, y 13.

Síllas.

Aconsejamos en su construccion la clase de madera mas compacta para evitar los vetisegados que tanto perjudican á la sólidez. El proyecto de número 9 es el que mas perfectamente responde á esta cualid ad y la que tiene la forma mas en armonía con la naturaleza del material.

Las plantas de los asientos se corresponden por letr as iguales.

Lámina 6.

Números 1, 2, 3 y 4.

Cómodas de viage.

Llamadas asi por la facilidad de su trasporte, ya que estan divididas en dos piezas por las molduras que las promedian. Las de números 1 y 2 son simplemente cómodas: las de números 3 y 4 son cómodas–armarios.

Números 5 y 6.

Cómodas.

Estilo churrigueresco.

Números 7 8.

Cómodas–armarios.

Estilo del renacimiento.

A todos los objetos de esta lámina puede aplicarse lo mismo que se ha dicho respecto de los muebles de igual naturaleza comprendidos en la anterior; pudiendo añadirse, que en las cómodas de nums. 5 y 6 puede hacerse aplicacion de la pintura al barniz y del estofado para su adorno; sin embargo de que la obra de ataracea es la que está indicada como mas propia y duradera, ya que en el dia puede hacerse uso de maderas finas mas facilmente que en las épocas en que se usó aquel género de ornamentacion.

Lámina 7.

Sillerías de salon.

Forman juego: la silla, el sillon y el canapé. Por consiguiente forman un juego los proyectos números 1, 2 y 3, y otro los números 4, 5 y 6.

Aunque presentamos estos proyectos de líneamientos muy movidos, debemos llamar la atencion de los que se dedican á este género de trabajo acerca de este particular, á fin de que siempre procuren que la veta de la madera no se halle interrumpida desde el un estremo al otro de las distintas piezas, y que la construccion sea sencilla. Asi se responderá mas perfectamente á las condiciones de la solidéz y de la armonía de la forma con la naturaleza del material

Lámina 8.

Sillerías de gabinete.

En estos 10 proyectos presentamos las condiciones que recomendamos en la ejecucion de los de la lámina anterior; y aunque en algunos de las pies traseros de la silla y en algunos travesaños de seguridad proyectamos algunas curvaturas, sin embargo creemos que la madera puede someterse á ellas sin forzar su naturaleza.

Lámina 9.

Números 1 y 2.

Tremos para gabinetes.

Estilo árabe.

Se han proyectado para adosarse á la pared.

Cuando estos muebles deban colocarse en algun gabinete de tocador, será conveniente hacer que la luna del espejo suba inmediatamente desde la tarima, suprimiendo el basamento, á fin de que al que se vista se le presente entera su figura.

Números 3 y 4.

Ataifores.

Estilo árabe.

La planta del pié central del número 3 va señalada con la letra A. La del pié del núm. 4 con la B.

El proyecto de decoracion de la plataforma de uno y otro proyecto va señalado con la letra C.

Todas estas plantas se presentan por mitad.

Las obras de ataracea é incrustaciones de materias preciosas como marfil, nacar, etc. pueden tener en todos los proyectos de esta lámina muy propia aplicacion.

Lámina 10.

Armarios–guardaropas.

Estilo gótico.

Sus puertas pueden llevar lunas de espejo en su paramento anterior.

Estos muebles pueden quedar aislados ó arrimarse á la pared.

Lámina 11.

Camas de cabecera ó de angarillas, vulgarmente llamadas *á la española* Compónense de banco, tabladillo y cabecera.

Los pies de los bancos los presentamos en mayor escala y en mayores detalles, correspondiéndose por letra iguales, á saber: A. A. pertenecen al proyecto de número 2: y B. B. al de núm. 1.

En la parte superior de la lámina se ofrece en obra de talla un proyecto de remate de la cabecera.

Lámina 12.

Mesas de salon.

La señalada con el número 1 tiene su plataforma superior lisa; y la inferior A., segun la decoracion que ofrece la planta de igual letra, la cual se presenta por mitad.

La señalada con el número 2 tiene la plataforma superior decorada segun la planta señalada con la letra B., que tambien se presenta por mitad.

Lámina 13.

Camas de sofá comunmente llamadas *á la francesa*. Presentamos los lados mayores y una de las dos testeras que le corresponden.

Pretendemos en esta lámina demostrar no solo el mal efecto de las formas demasiado movidas de los contornos, sino su inconveniencia y la falta de solidez de que deben adolecer los muchos ángulos salientes en que se ha de cortar el material, por razon de la rectitud de los filamentos de este.

Por lo demás las formas de estas camas son mas propias para dormitorio sin alcoba.

Lámina 14.

Camas de sofá, coumnmente llamadas *á la francesa*.

Pretendemos en estos proyectos ofrecer un paralelo con los de la lámina inmediata anterior, y la mayor conveniencia y solidez de formas.

Presentamos del mismo modo uno de los dos lados mayores y una de las dos testeras de cada proyecto.

Lámina 15.

Números 1 y 3.

Taburetes.

Número 2.

Silla.

Repetimos aquí lo que hemos dicho respecto de esta clase de muebles en la esplicacion de los números 10, 11, 12 y 13 de la lámina 5.ª y en la de los proyectos de la lámina 7. La eleccion del material y la direccion de su corte en combinacion con la direccion de sus vetas ó fibras es lo que mejor puede aconsejarse en favor de la solidez

Números 5 y 6.

Ataifores.

Sus plantas se hallan en la parte superior de la lámina por cuartas partes, correspondiendo con los alzados por letras iguales.

En A. proyectamos la decoracion de la plataforma de estas mesas.

Número 5.

Pié de ataifor.

Lo presentamos como variante de los piés de los dos ataifores que acabamos de describir.

Lámina 16.

Armarios–aparadores.

El señalado con el número 1 es de estilo churrigueresco.

El señalado con el número 2 es de estilo gótico.

Pueden destinarse para varios usos, en particular para librerías ó museos de curiosidades científicas, arqueológicas ó artísticas.

En la parte superior de la lámina se presentan las correspondientes plantas por el orden correlativo en que aparecen los alzados.

SERIE 2.ª—EBANISTERÍA. OBRAS DE TALLA.

Lámina 1.

Número 1.

Tremo.

Esta clase de muebles por su forma, son mas propios para un gabinete de tocador que para una sala recibo ó de un salon de baile y tertulia, donde no hay mas necesidad que la de aumentar la iluminacion por reflejos, y donde es innecesario y aun imposible, ver cada cual reproducida su imagen por entero.

Números 2.

Espejo de sobremesa.

Los muebles de su clase son los aplicables á salas de recibo, ó salones para bailes ó tertulias.

Su estilo es churrigueresco.

Número 3.

Tremo.

Reproducimos aqui las ideas emitidas al tratar del mueble de igual clase señalado con el número 1. de esta misma lámina.

Lámina 2.

Espejos de sobremesa.

El de núm. 1 es de estilo griego.

El de número 2 es de estilo del renacimiento.

Los de números 3 y 4 son de estilo churrigueresco.

Las mismas observaciones que hemos hecho en la lámina inmediata anterior deben tenerse aqui por reproducidas.

Pueden construirse en materias comunes para ser pintadas al barniz ó doradas. Las plantas estan trazadas en la parte superior de la lámina, correspondiéndose por órden correlativo con los alzados.

Lámina 3.

Armarios—guardaropas.

La colocacion de un espejo en la hoja de sus puertas indica que estos muebles son propios por un gabinete de tocador.

El de núm. 1 admite perfectamente la obra de ataracea, imitando los meandros, postas y demas adornos del estilo etrusco.

El de núm. 2 tiene sus adornos en relieve.

El de núm. 3 es de estilo churrigueresco, y en su decoracion admite la obras de talla asi como las incrustaciones en materias preciosas, como nacar, concha, plata,, etc. y ademas las pinturas al charol en ciertos plafones.

Lámina 4.

Números 1 y 2.

Armarios—librerías.

Construccion de simple ensambladura y engargolado, y en que la obra de talla solo entra para el perfilado ó adorno de molduras.

Numeros 4 y 5.

Armarios-librerías.

Estilo del renacimiento.

Decoracion mas combinada con la obra de talla, en contraste con la de los objetos de la misma clase de los dos números anteriores.

Número 3.

Aparador para un comedor de grandes dimensiones.

Sus adornos deben ser todos de obra de talla.

Las sillas señaladas con los números 6 y 7 pueden formar juego con este mueble.

Lámina 5.

Sillerías de salon.

Por homogeneidad de estilo, componen un juego los objetos señalados con los números 1, 2 y 3; y otro juego los señalados con los números 4, 5 y 6. Los primeros son de estilo griego, fuente á que debe recurrirse siempre que quiera obtenerse sencillez y buen gusto; los segundos son de estilo churrigueresco: estilo de bambolla y afectacion, y donde la construccion de madera no puede menos de faltar á una de sus principales condiciones, que es la solidez.

Lámina 6.

Números 1 y 3. Taburetes de salon.

Números 2, 4, 5, 6 y 7. Sillas de salon.

Nos hemos propuesto presentar en esta lámina una muestra de las estravagancias que el estilo churrigueresco puede ofrecer. Y no creemos por esto que este estilo deba ser escluido de la práctica del arte, porque seria desterrarle de la historia. Creemos sí que debe serlo desde el momento en que se le pone en manos del capricho y de la moda. Búsquese la utilidad, la comodidad, la solidéz y la perfecta armonía entre la forma y el material, y el estilo churrigueresco llenará mejor las condiciones del arte.

Lámina 7.

Número 1.

Grande ataifor para salon, biblioteca, comedor, etc.

En A. B. se hallan representadas las plantas inferior y superior respectivamente, correspondiéndose por letras iguales. En B. se presenta la cuarta parte del adorno de la plataforma, que debe ser de obra de ataracea, sea en madera, sea en metales.

Número 2 y 3.

Taburetes de salon.

Número 4.

Silla de salon.

Número 5.

Divan ú otomana.

Tal nombre han dado los franceses á esta imitacion de los almohadones, donde se sientan los orientales.

En la esplicacion de esta lámina pueden darse por reproducidas las ideas emitidas en la de las anteriores respecto de la estravagancia á que se entregan algunos bajo pretesto de churriguerismo.

Lamina 8.

Números 1, 3 y 4.

Tremos.

Las plantas se corresponden por letras iguales, estando presentados solamente por mitad en la parte superior de la lámina.

Números 2 y 5.

Sillas de salon.

Lámina 9.

Números 1 y 3.

Tocadores.

Sus respectivas plantas superiores é inferiores se hallan trazadas por mitad, correspondiendose con los alzados por letras iguales.

Número 2.

Taburete para formar juego con el tocador señalado con el núm. 3, que es de estilo morisco.

Lámina 10.

Número 1.

Mesa de retrete, llamada comunmente *de noche.*

Números 2 y 3.

Gran cama-tálamo.

Se llama *de dosel* la cama que tiene el toldo plano y sostenido por las varas que se levantan de los cuatro piés de la cama, segun se indica en el proyecto del número 1. Se llamará *de pabellon* la que, omitiendo dichas varas, lleva la colgadura en la disposicion que se representa en el número 3.

Los metales, el dorado, las pinturas, el barniz, etc. pueden emplearse en la decoracion de estos muebles, además de las obras de talla.

Lámina 11.

En esta lámina tratamos de poner en contraste muebles construidos con el solo trabajo de carpintería, y otros decorados con obra de talla. Los de la parte superior de la lámina pertenecen á la primera clase, los de la inferior á la segunda. hecho caso omiso del reloj y candelabro señalados con los números 5 y 6.

En el estante señalado con el número 1, en la mesa alacena del número 2, en el taburete del número 3, y en el banco del número 4, no hacemos mas que poner en cierto modo en práctica los principios que hemos sentado en las observaciones preliminares de esta seccion.

En los muebles de los números 7 y 8, aunque de estilo churrigueresco, hemos procurado huir de los desbaraustes que hemos considerado en la esplicacion de las láminas anteriores.

La planta inferior A. de la mesa número 7 se corresponde por letra igual en la misma lámina aunque en escala mas reducida.

Puede adornarse profusamente con pinturas al barniz además de emplear la obra de talla.

Número 5 y 6.

El reloj y el candelabro señalados con estos números deben construirse en metales.

Lámina 12.

Sillones de respeto.

El de número 1 es de estilo del renacimiento.

El de número 2 es de estilo gótico.

El de número 3 es churrigueresco.

Lámina 13.

Número 1 y 3.

Sillones de respecto.

Estilo gótico.

Número 2.

Silla de salon.

Estilo gótico.

Puede construirse en roble sin barnizar.

Números 5 y 6.

Silla y taburete.

En su decoracion hemos presentado algunas reminiscencias del estilo gótico.

Lámina 14.

Números 1, 3, 4 y 6.

Cómodas.

Números 2 y 5.

Mesas de retrete, comunmente llamadas *de noche*.

Todos los objetos de esta lámina pueden decorarse con la combinacion de maderas finas, trabajos de ataracea en madera, metales y otras materias, además de las obras de talla.

Lámina 15.

Camas de sofá.

Se presentan los lados mayores y menores, correspondiéndose por el órden correlativo de colocacion en direccion horizontal.

Sobre la decoracion y adorno de estos objetos no puede decirse mas que lo que hemos indicado respecto de los de la lámina anterior.

Lámina 16.

Escaparates.

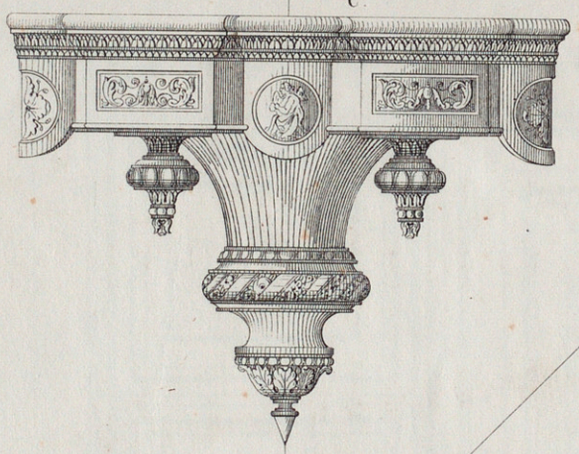
Los números 1 y 2 son de estilo gótico.

El de número 3 puede considerarse como una combinacion del gótico y plateresco.

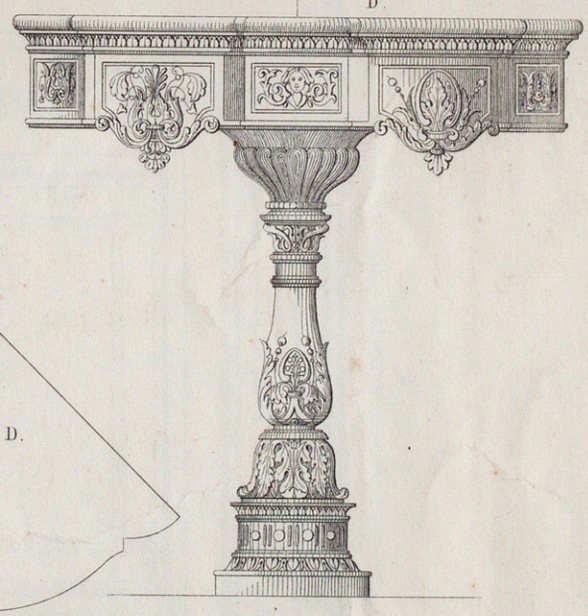
Será muy propio construir estos muebles de una sola clase de madera por no distraer demasiado la atencion del objeto principal. Asi como no será propio sobrecargarlas de adornos.

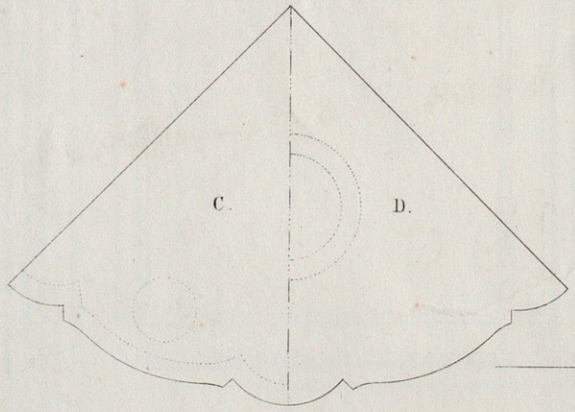
Aunque estos escaparates se han proyectado para estar adosados á la pared; sin embargo si se necesitaren aislados, podrá considerarse otro frente igual á los 3 restantes.

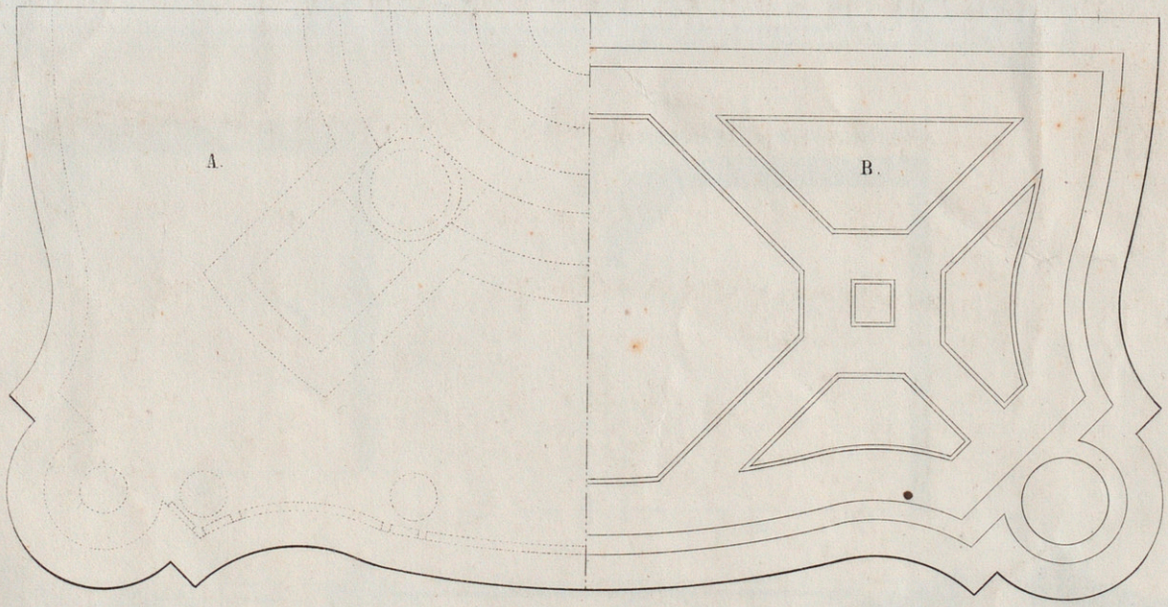
C.



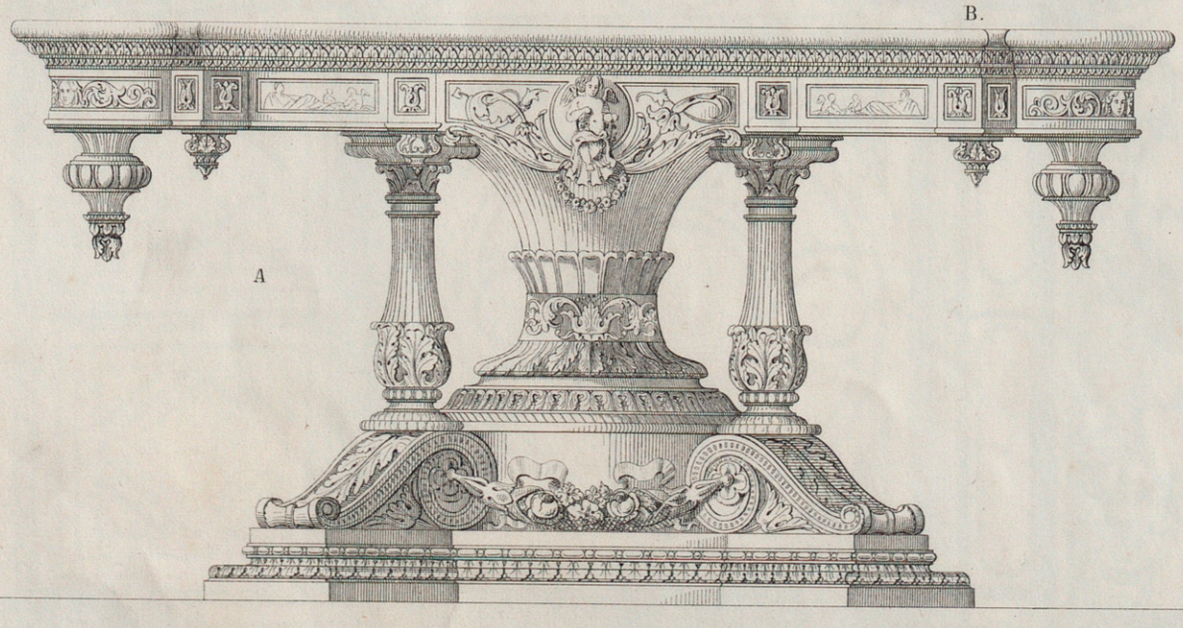
D.



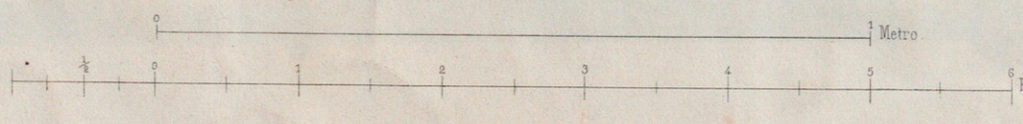




B.

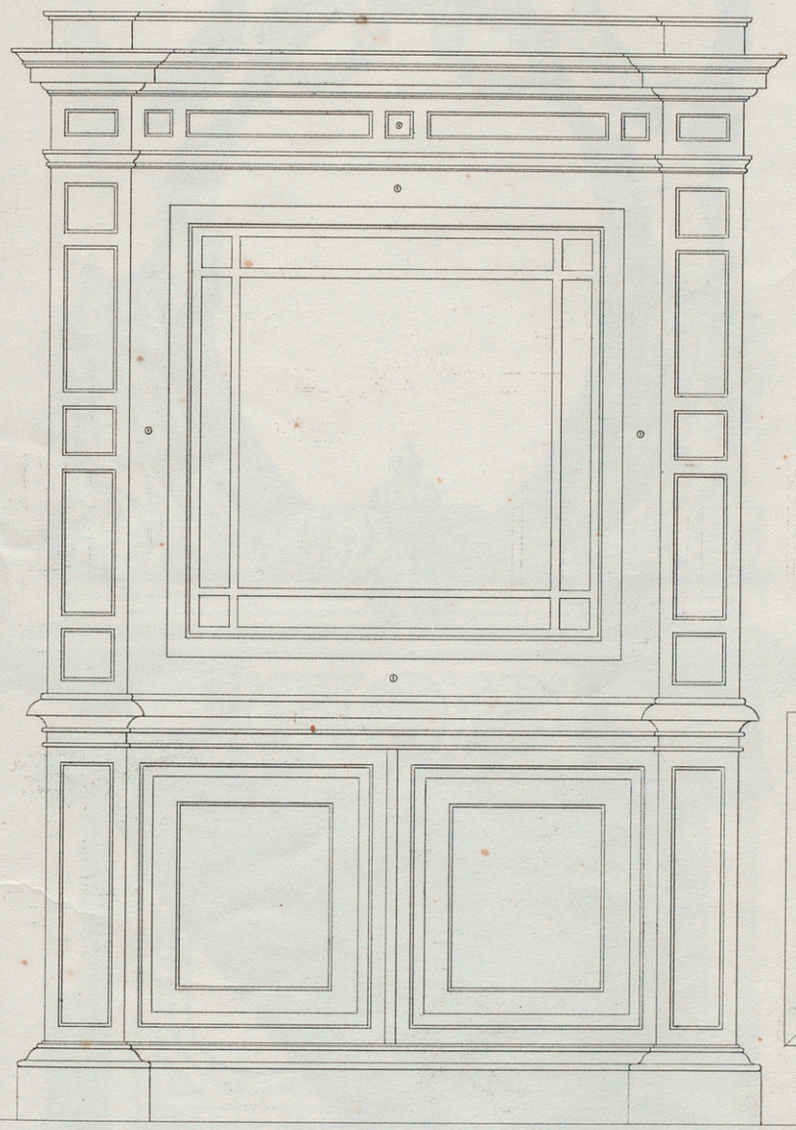


A

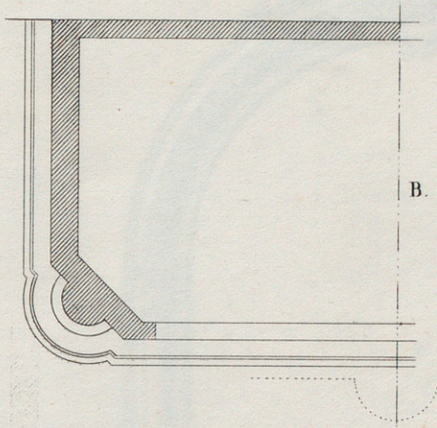


L. R. Inv.
Litografia de la UNION Rambla Stª Monica, 10. Barña
F. CAMPAÑÁ Editor.
J. Giraud. Fl.

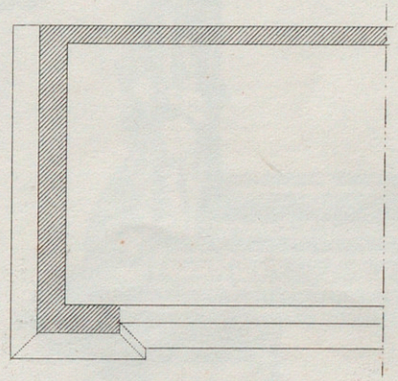
A



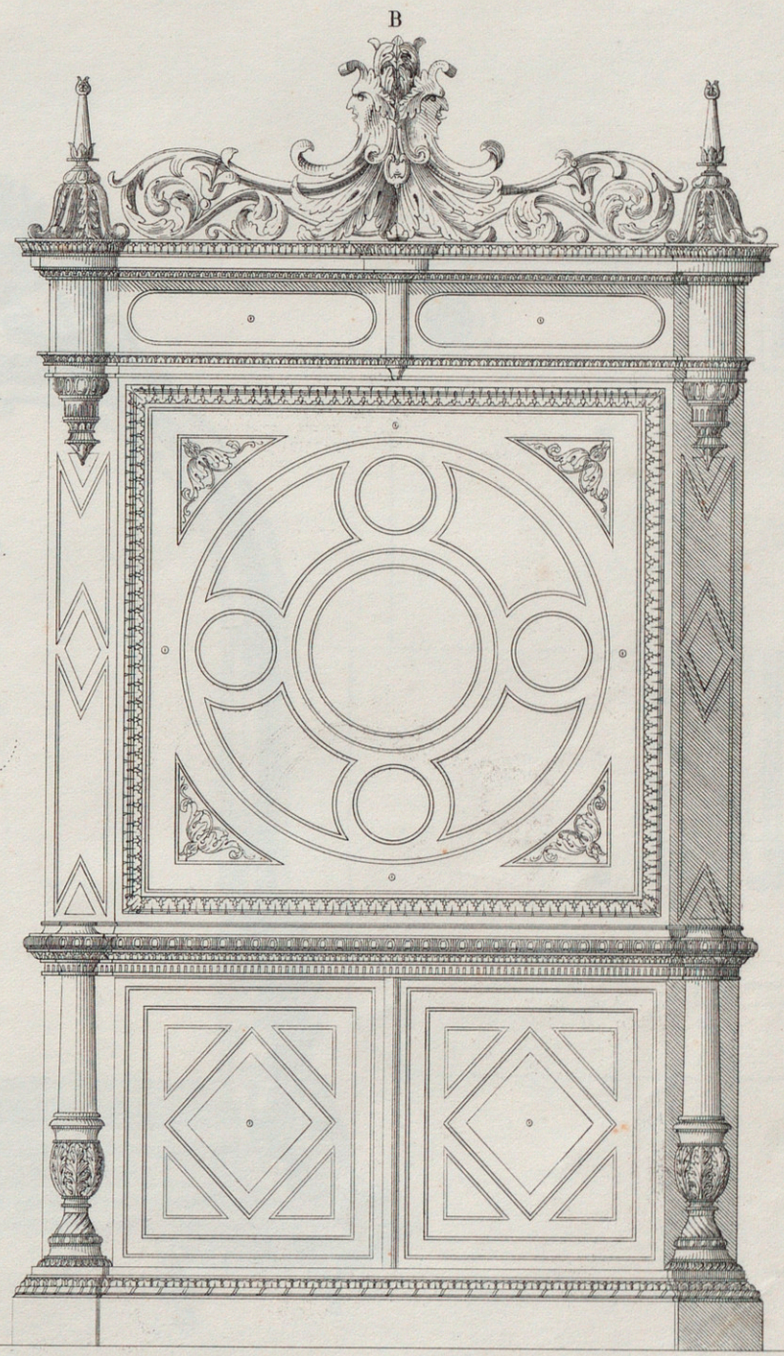
B.



A.



B



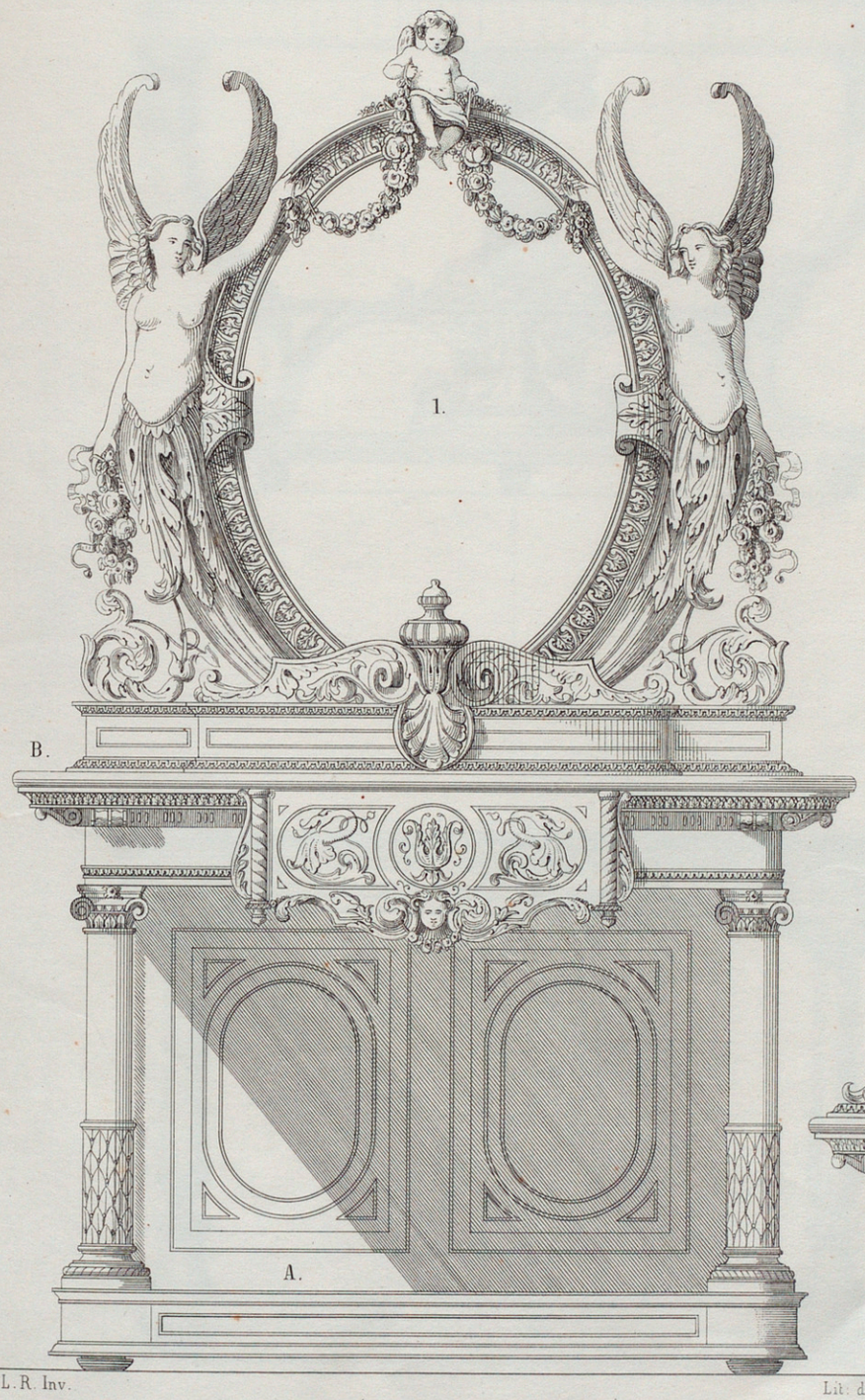
0 1 2 Metros.

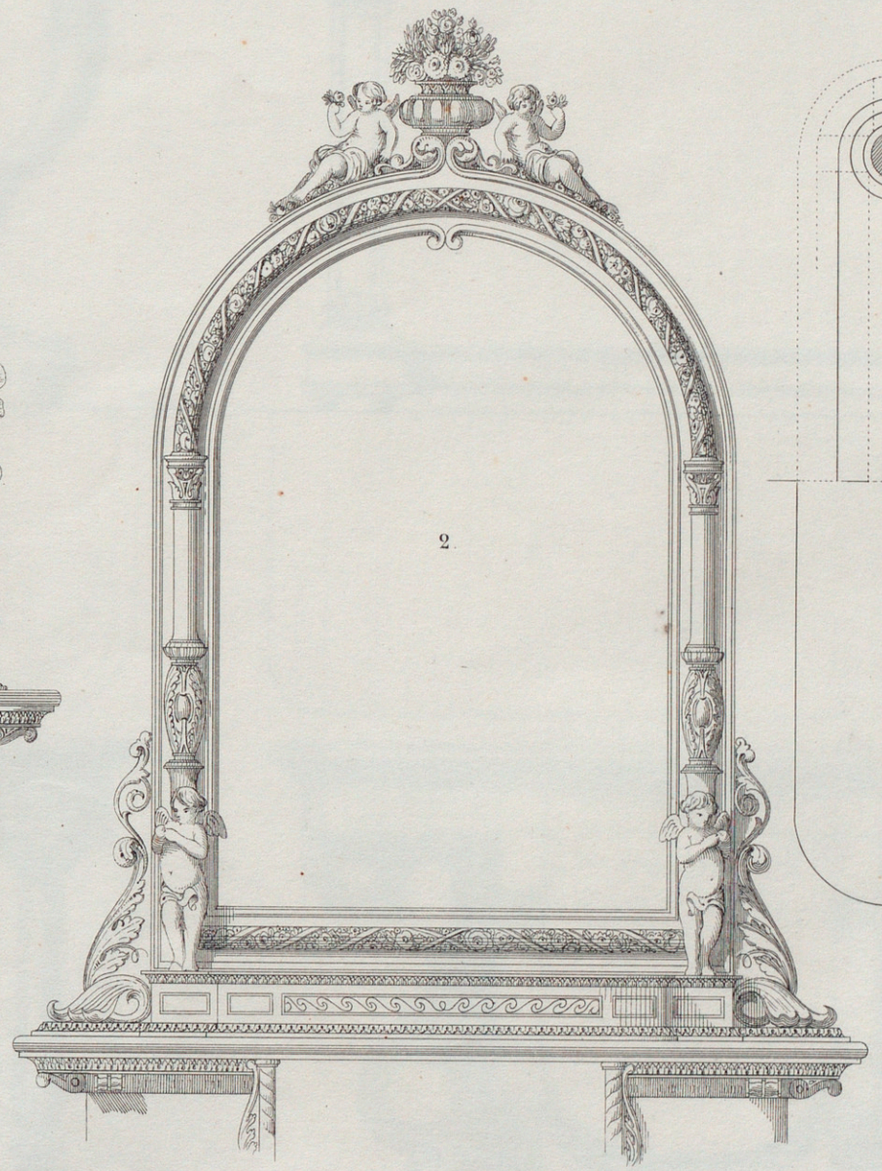
½ ¾ 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Palmos Catalanes.

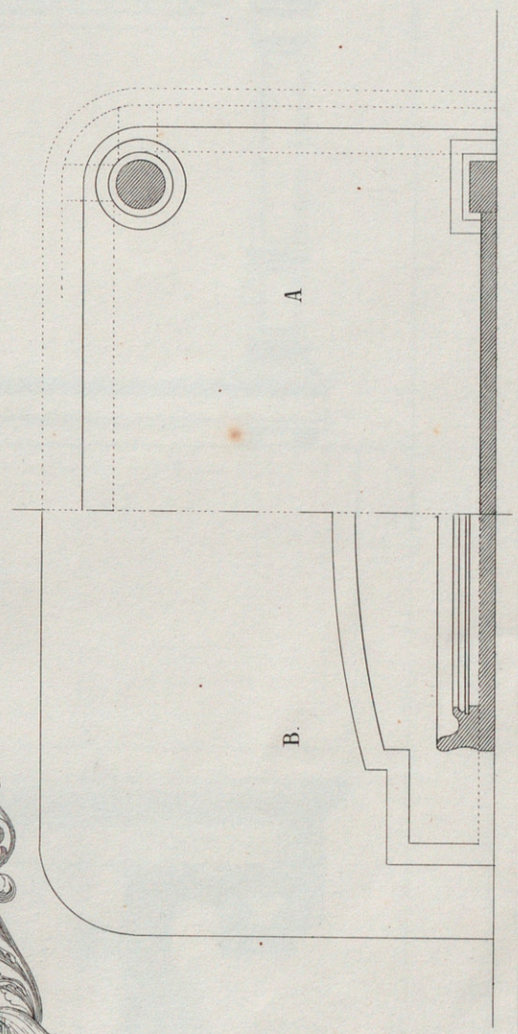
L.R. Inv.

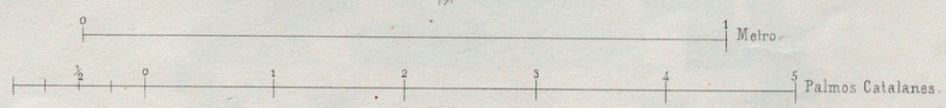
Lit. de la UNION Rambla Stª Monica Nº10. Barcelona
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud Fº





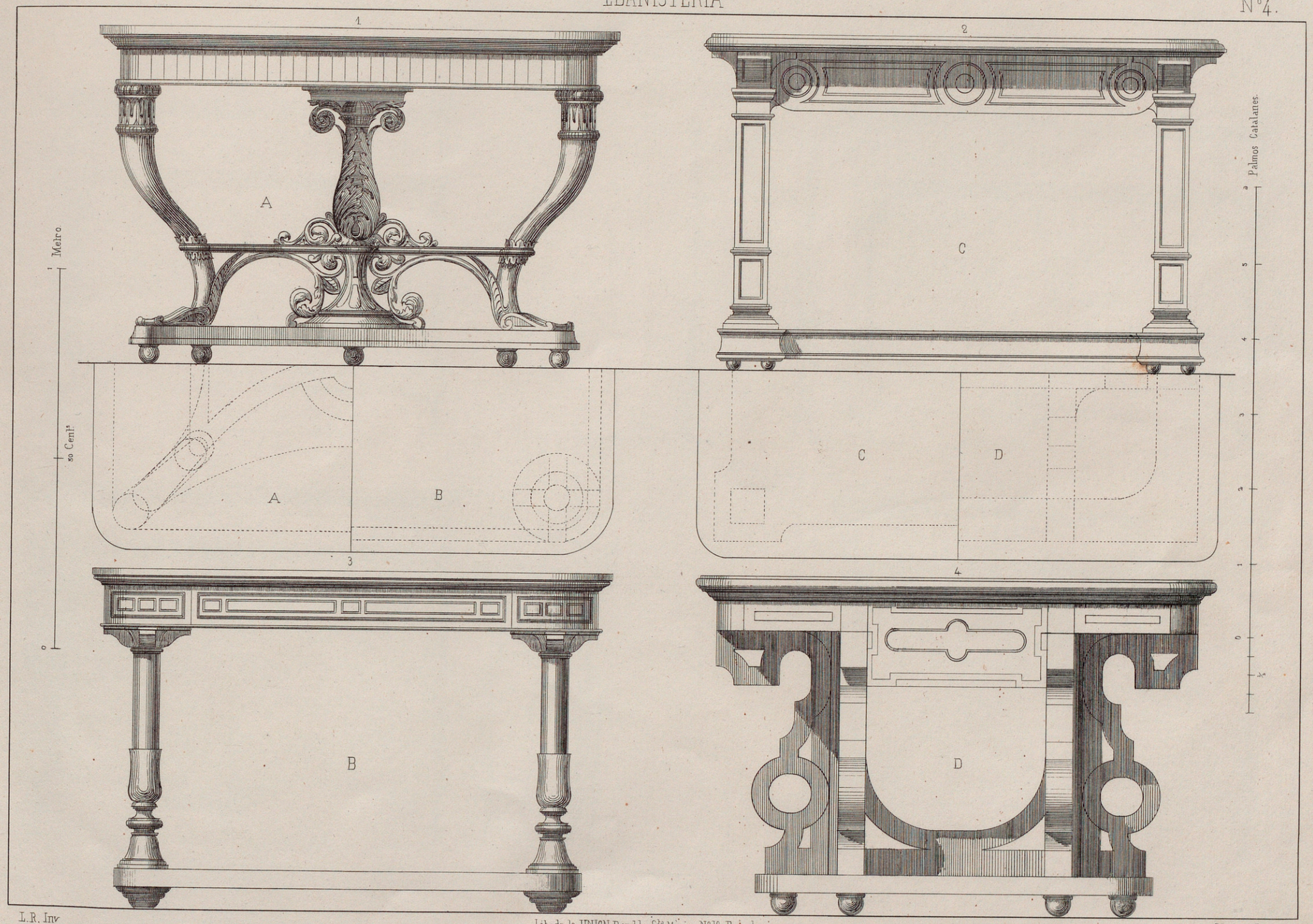




L. R. Inv.
Lit. de la UNION, Rambla Stª Monica. 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J. Giraud Fl.

EBANISTERIA

N°4.



L.R. Inv

Lit. de la UNION Rambla S.ta Mónica N°10 Barcelona
F. CAMPAÑA Editor

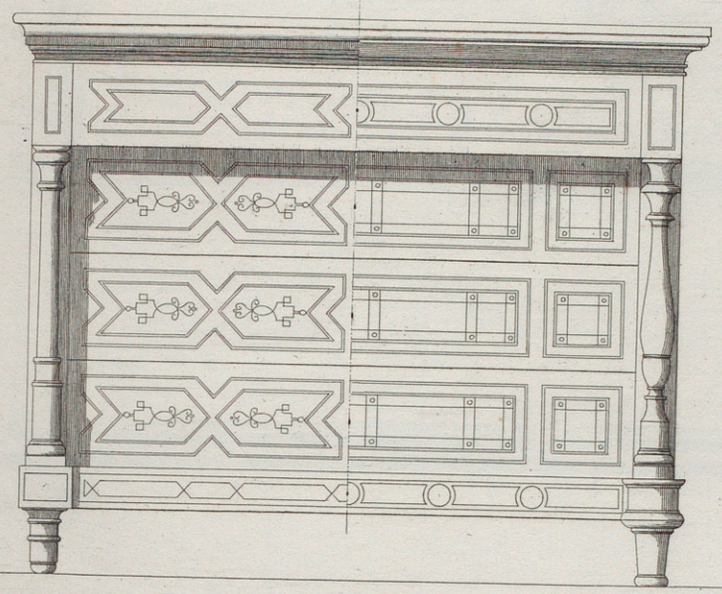
J.M.G. Lit.o

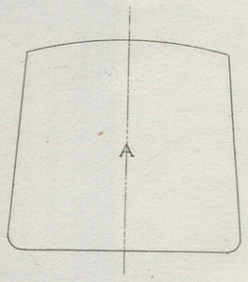
EBANISTERIA.

Nº 5.

1.

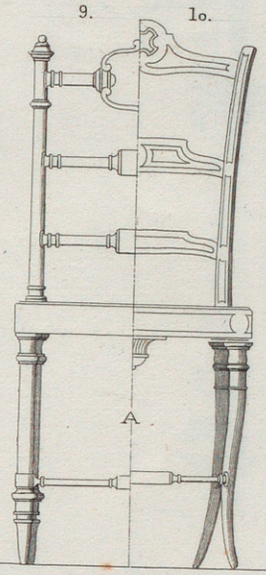
2.





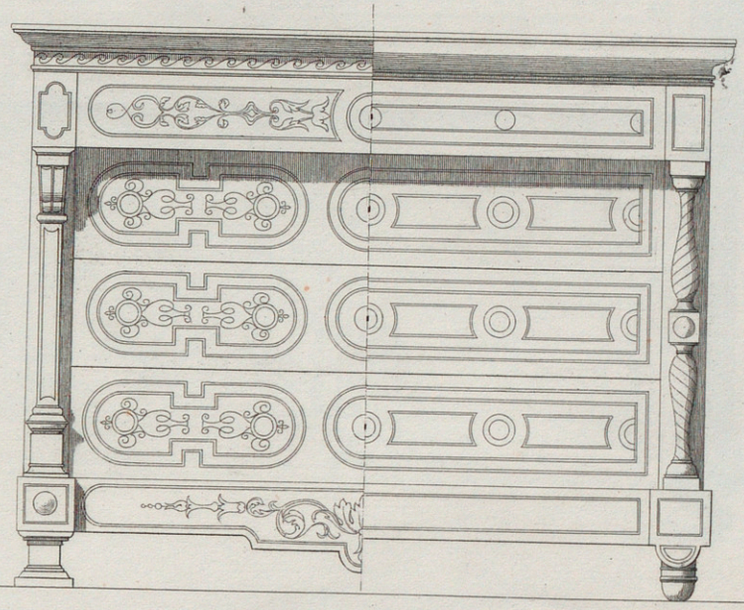
9.

10.



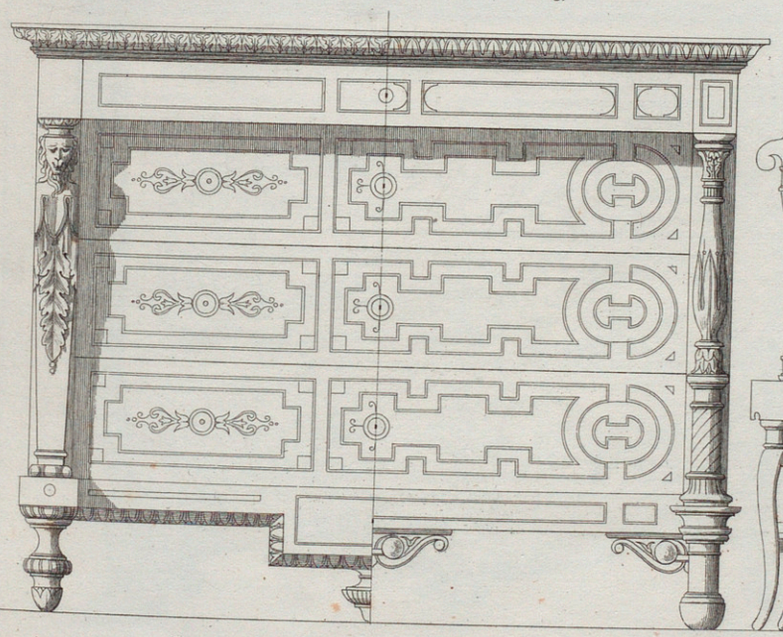
3.

4.



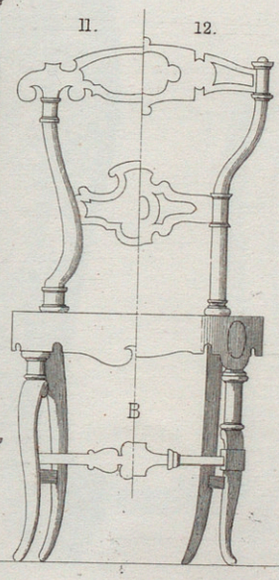
5.

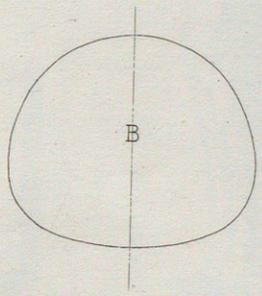
6.



11.

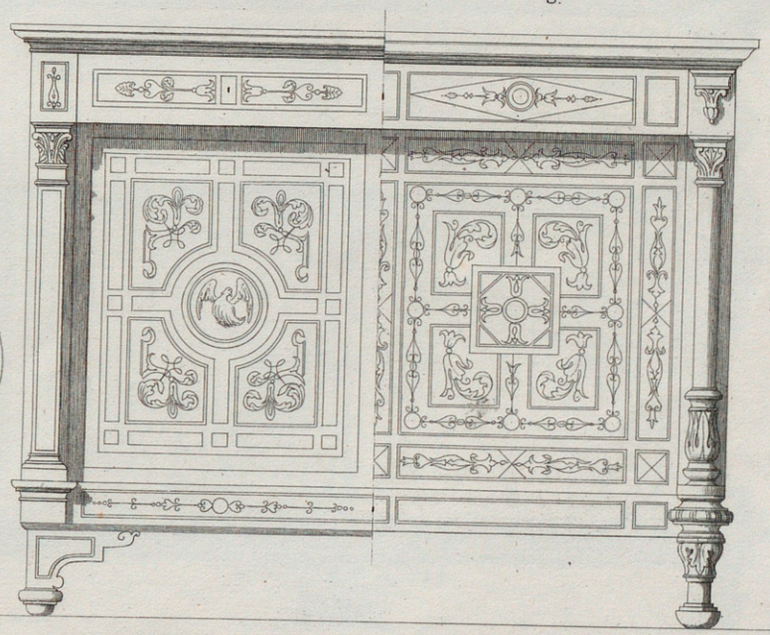
12.





7.

8.



0. 1. Metro.

½ 0. 1. 2. 3. 4. 5. 6. Palmos Catalanes.

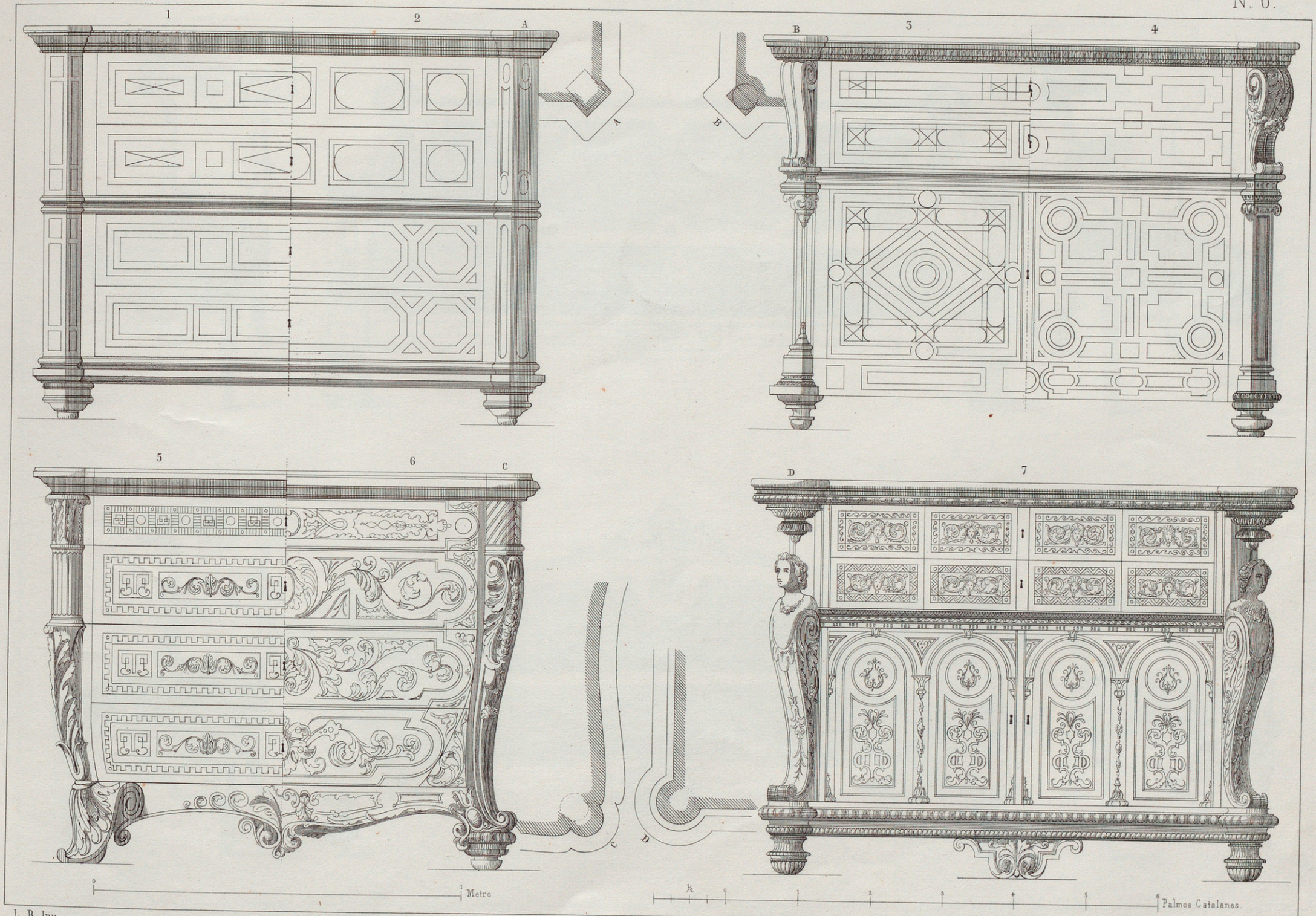
L. R. Inv.

F. CAMPAÑÁ. Editor.

E. Buxó lo gra.

EBANISTERIA.

Nº. 6.

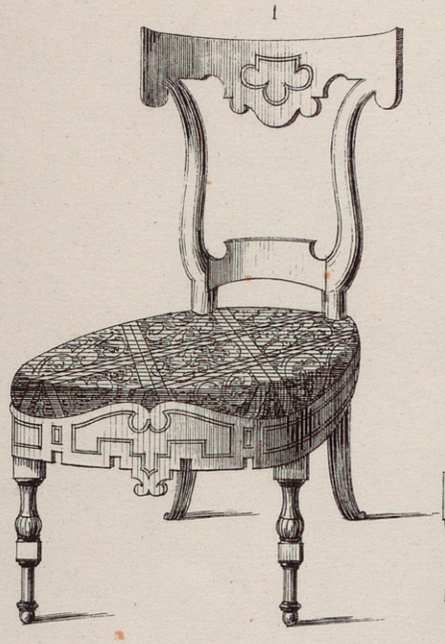


L. R. Inv.

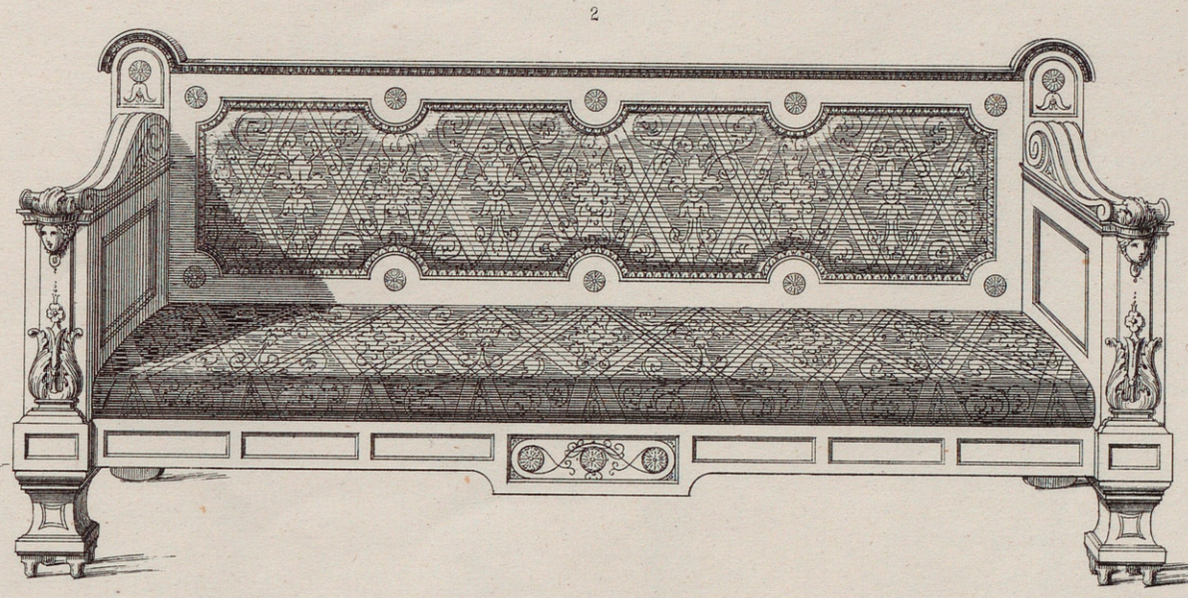
Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº 10, Barcelona
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud. Fº

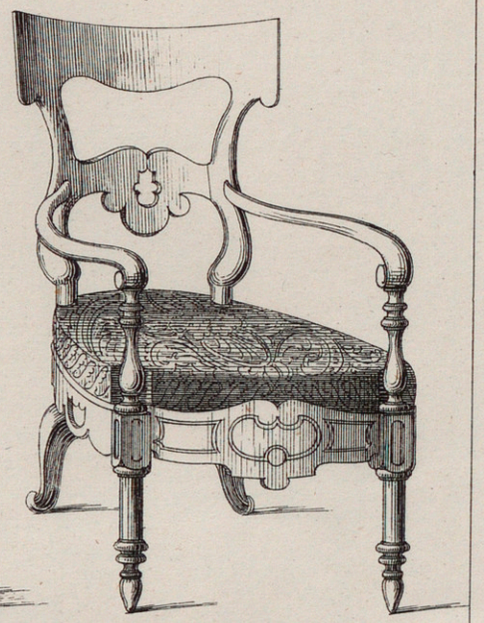
1



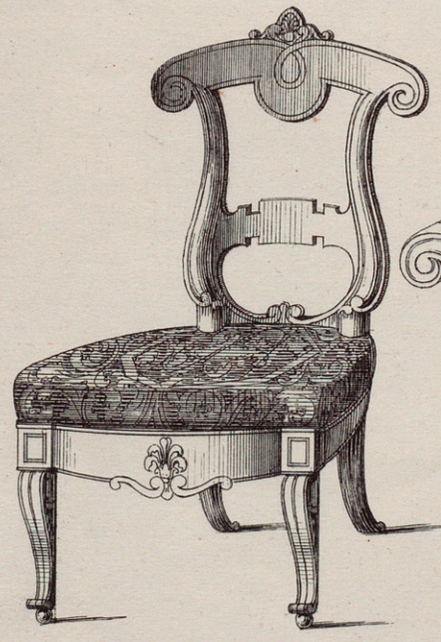
2



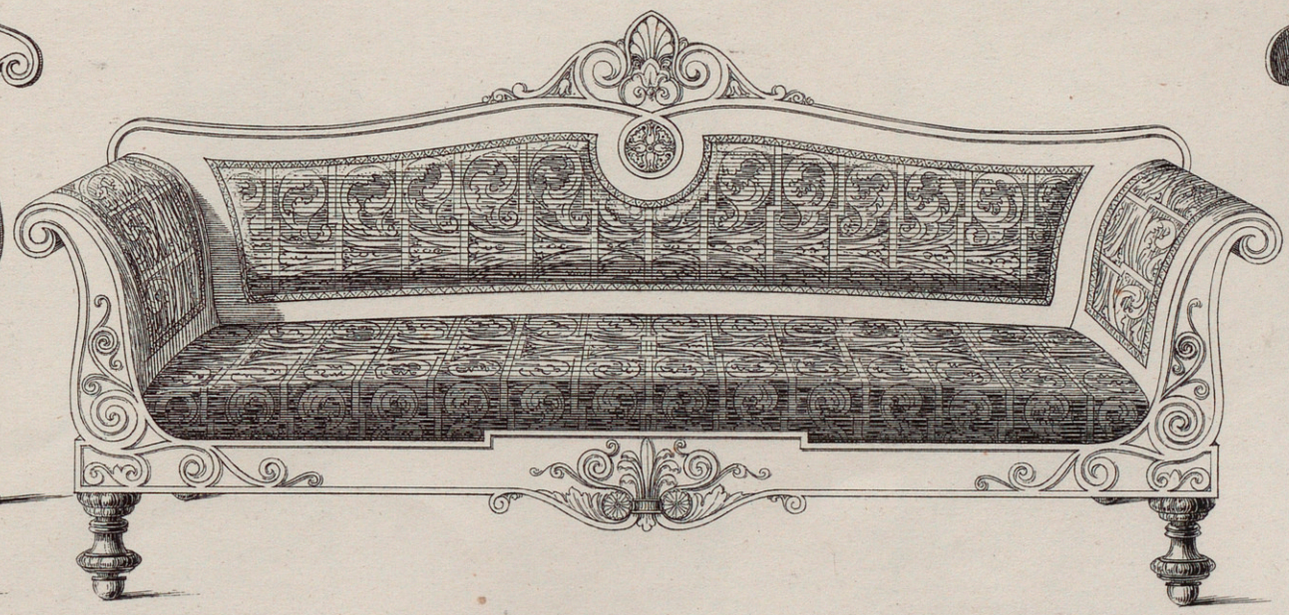
3



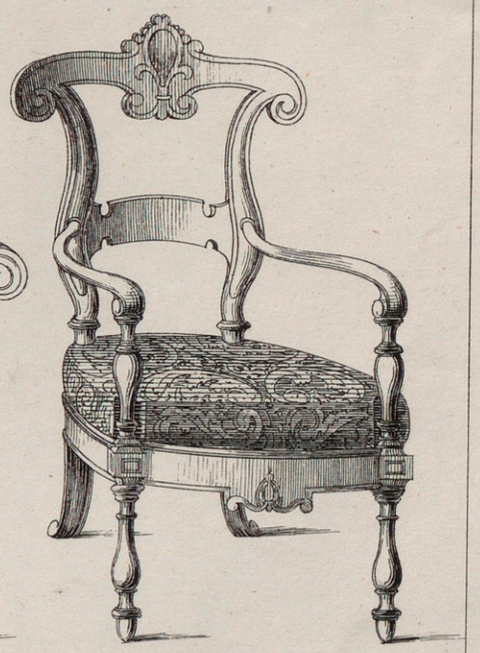
4



5



6

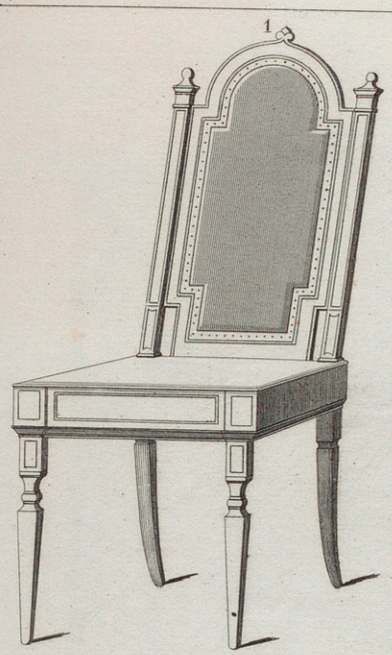


L. R. inv.

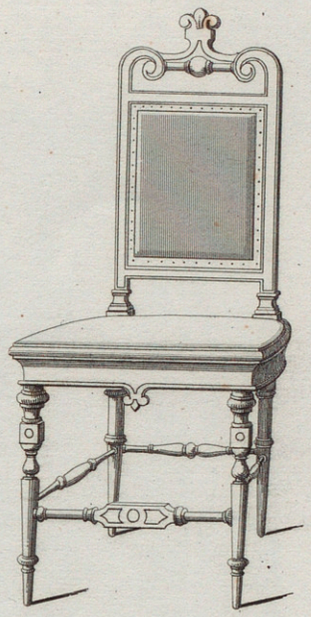
Lit UNION Rambla Stª Monica Nº 10 Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Serra lit.

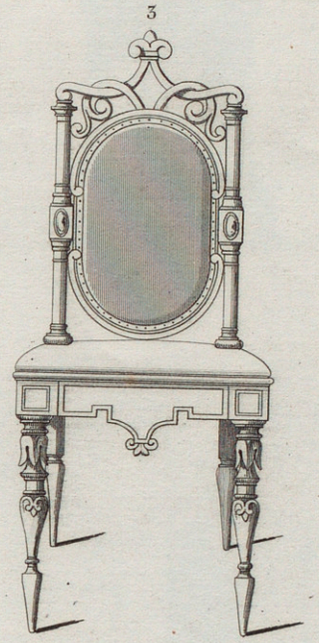
1



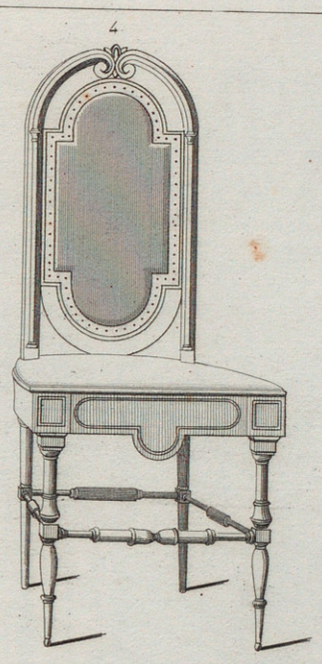
2



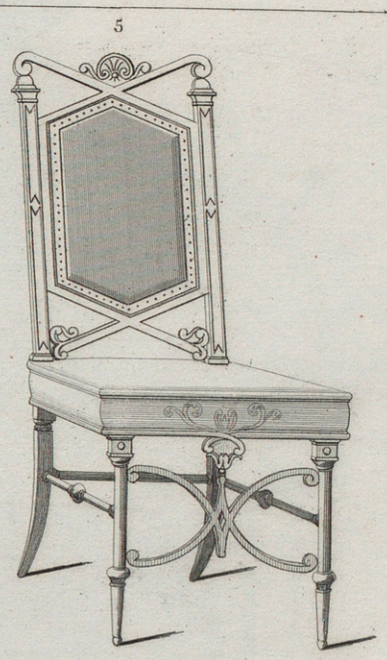
3



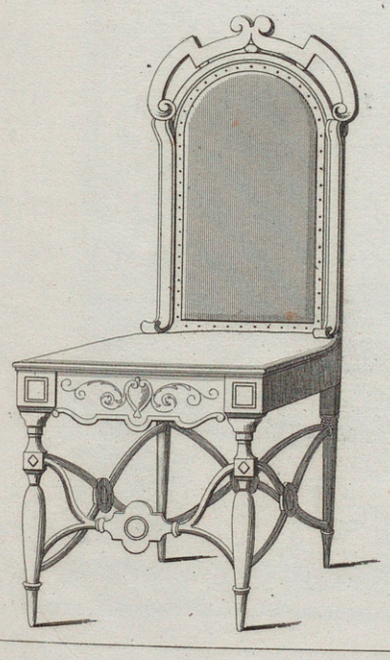
4



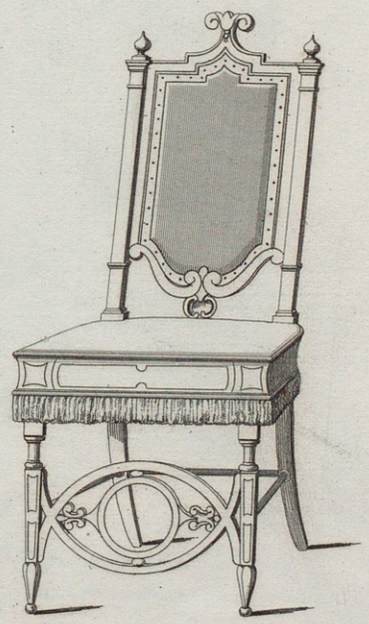
5



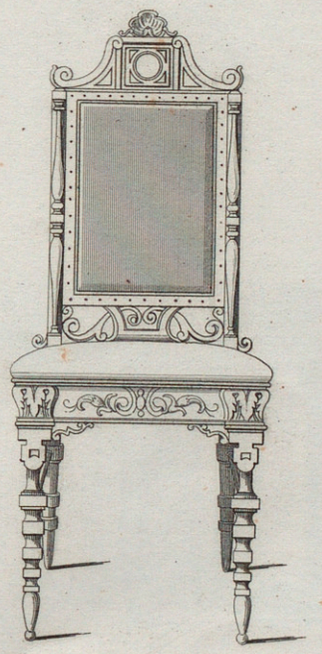
6



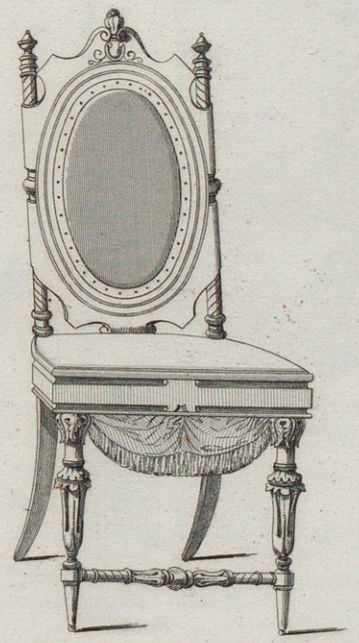
7



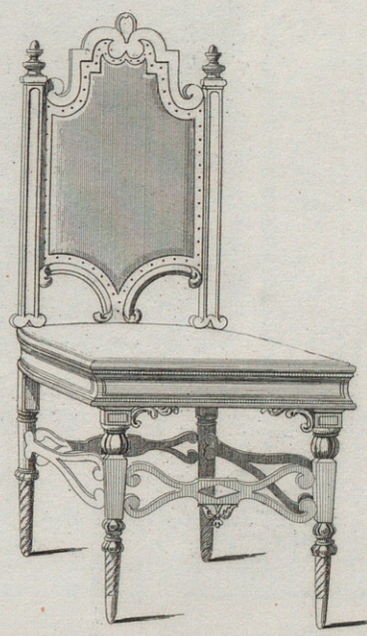
8



9



10

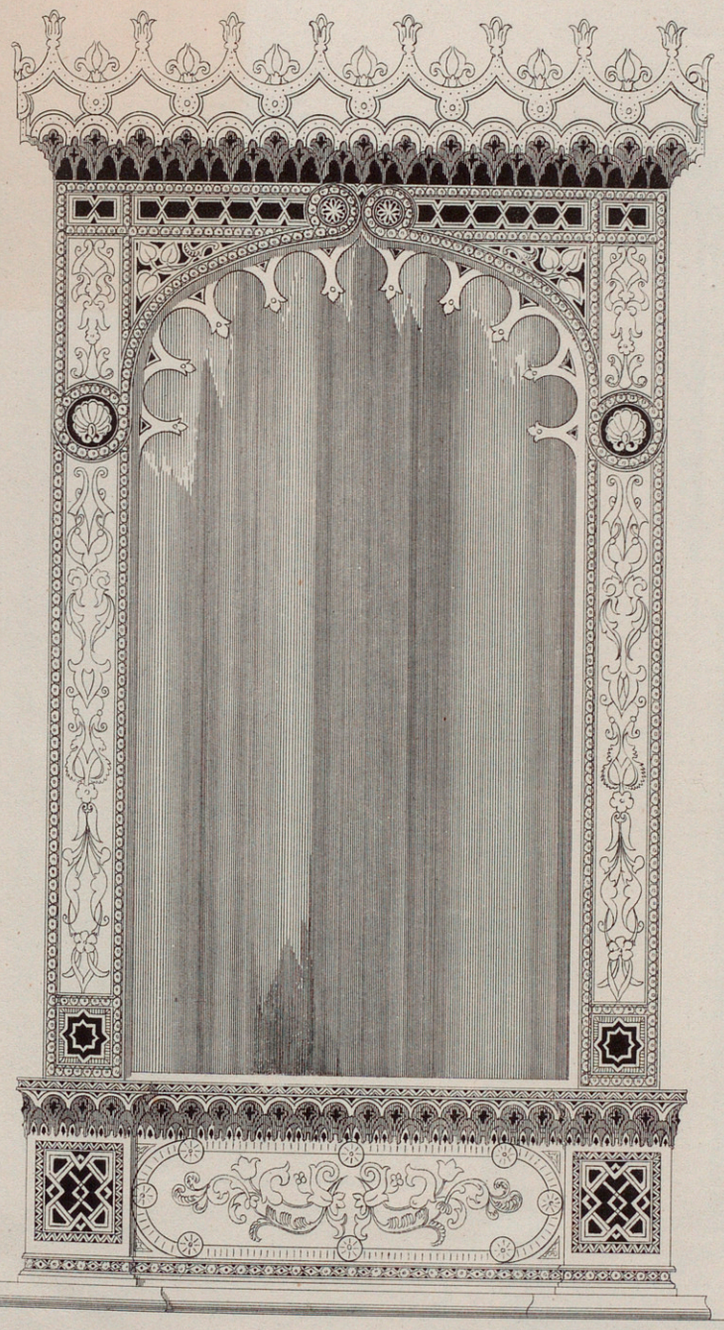


L.R. Inv.

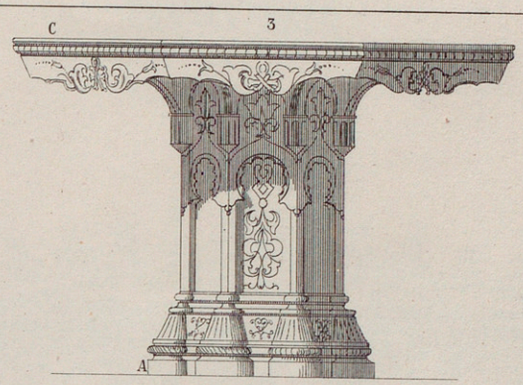
F. CAMPAÑA Editor.

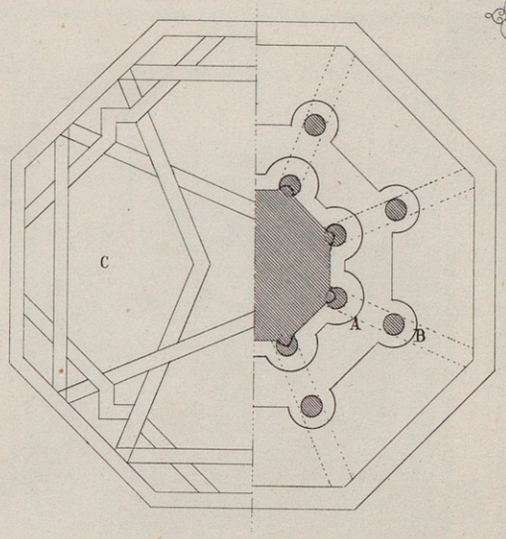
A.Fatjó. 2º

1

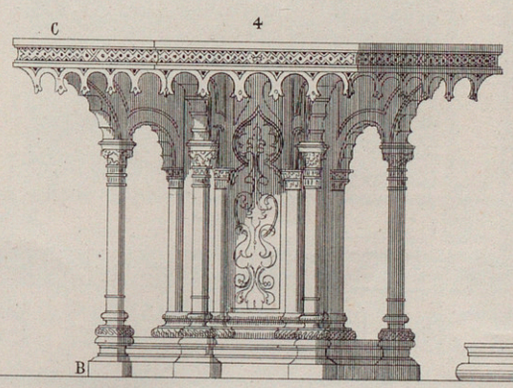


3

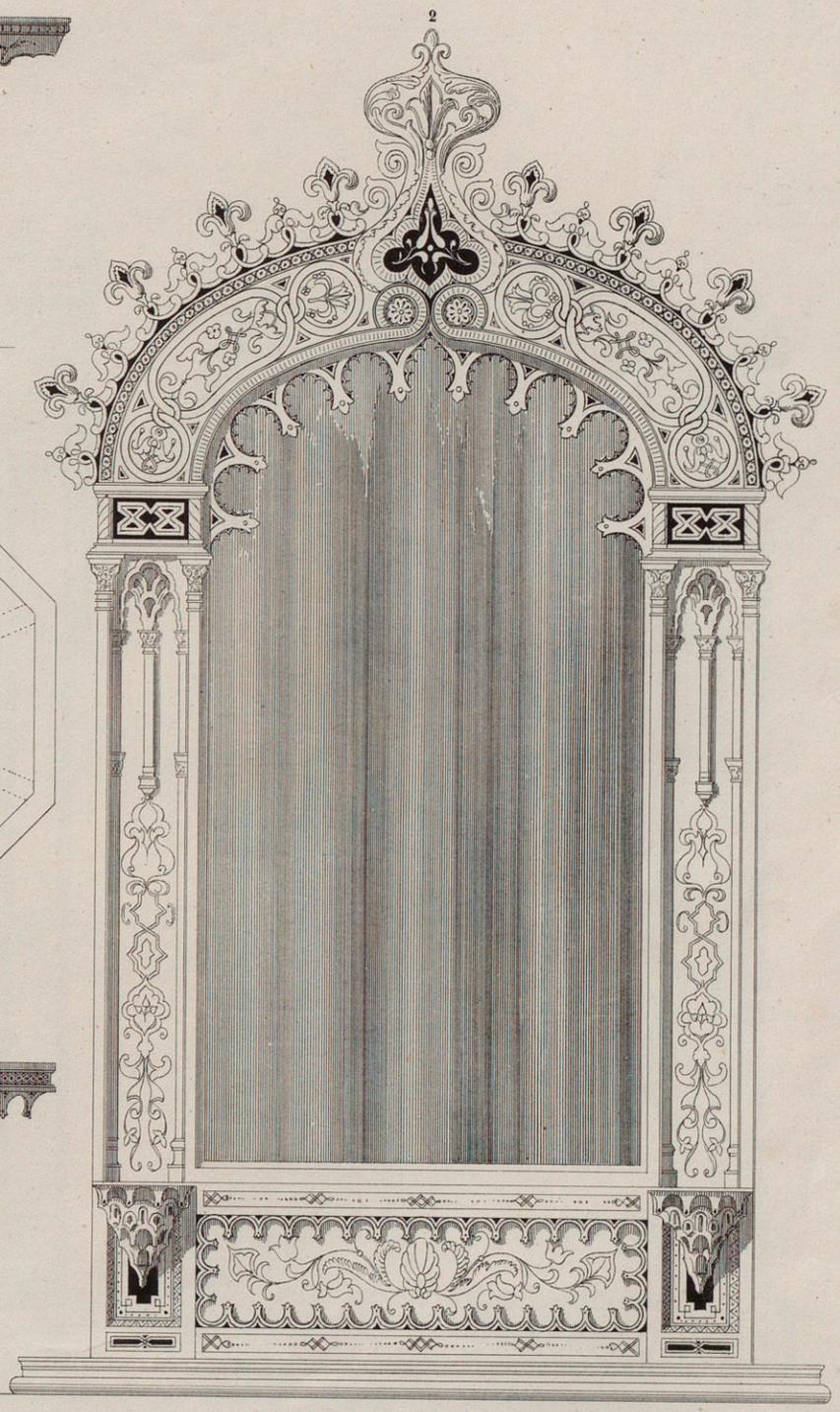




4



2



2 Metros

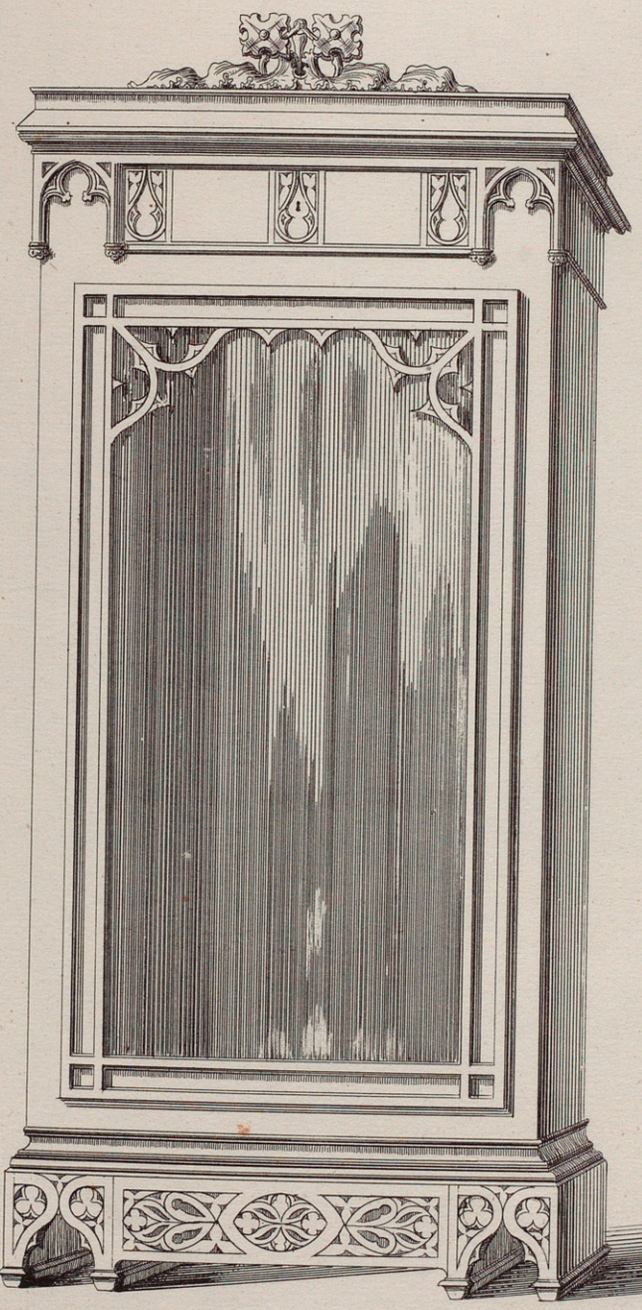
10 Palmos Catalanes

L. R. In.

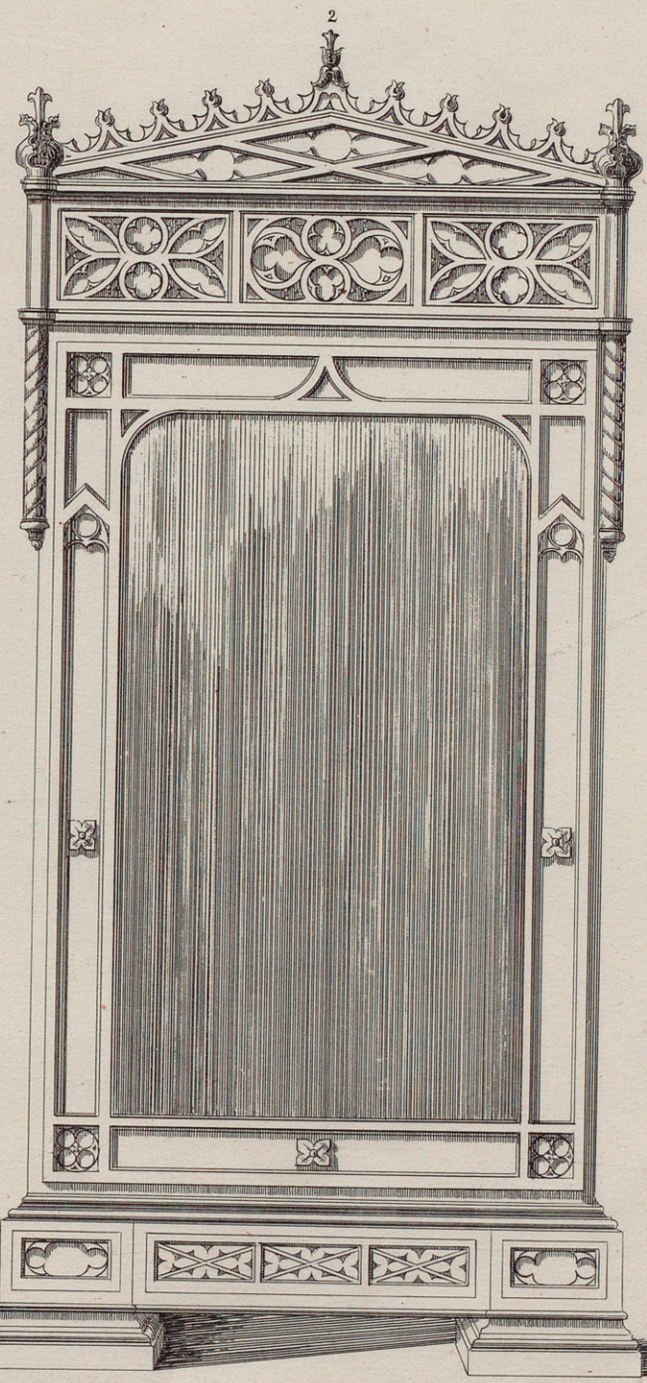
Lit: UNION Rambla Stª Monica Nº 10 Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Giraud Fª

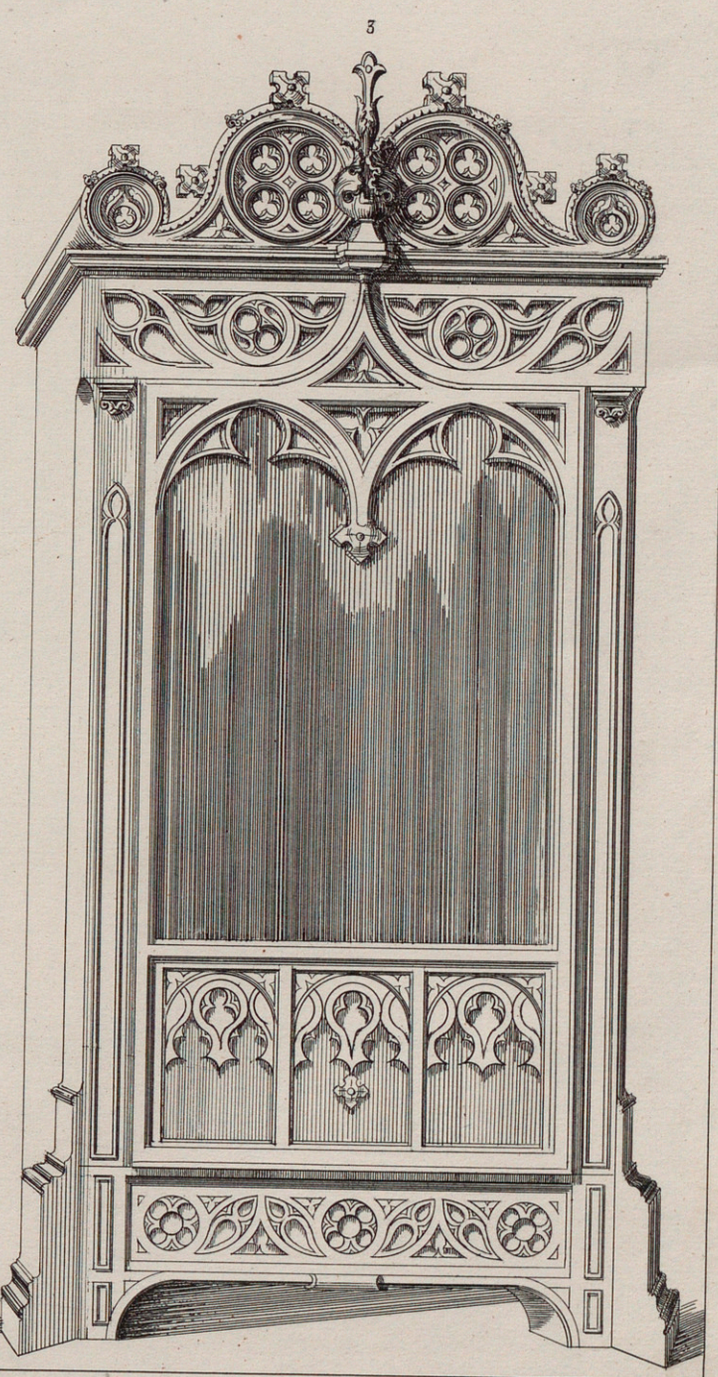
1



2



3

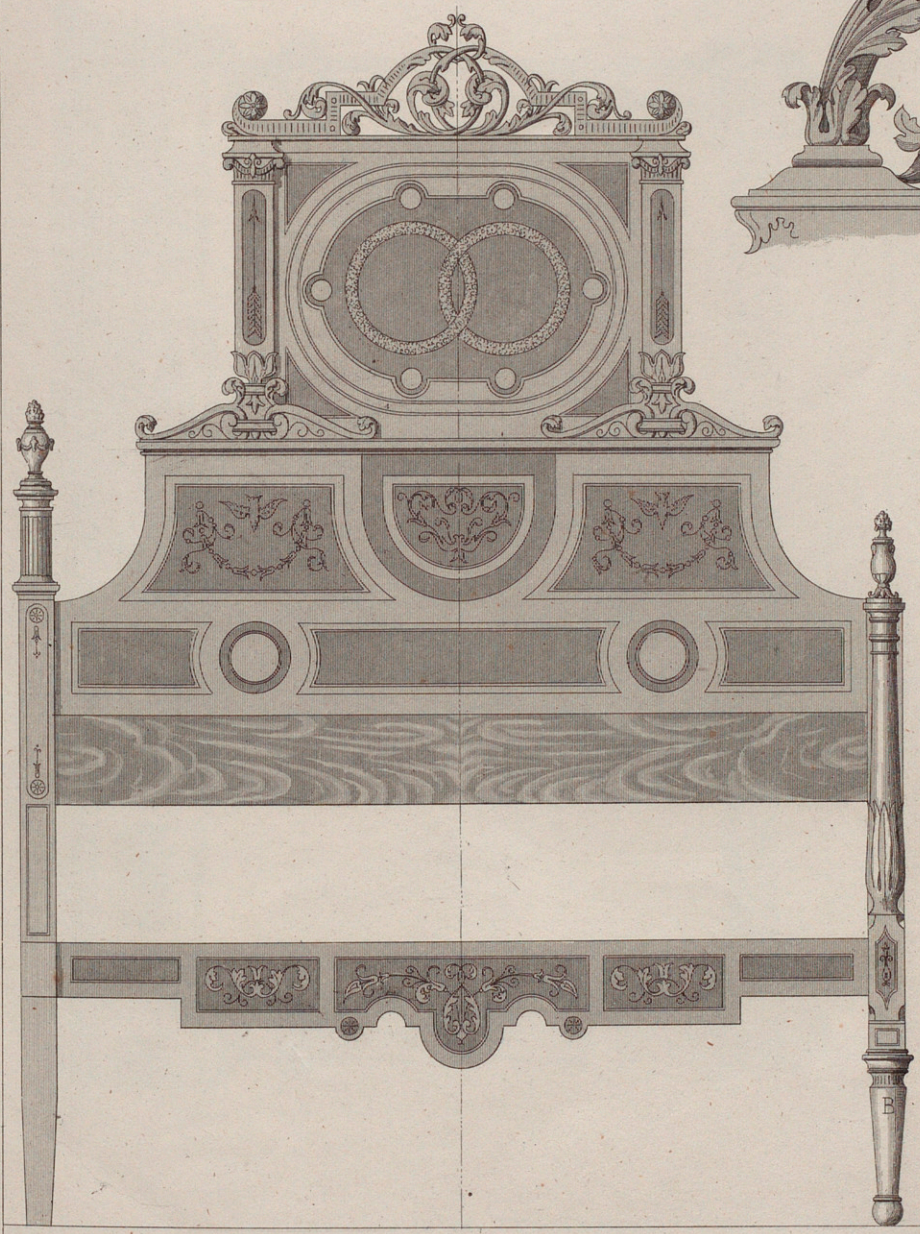


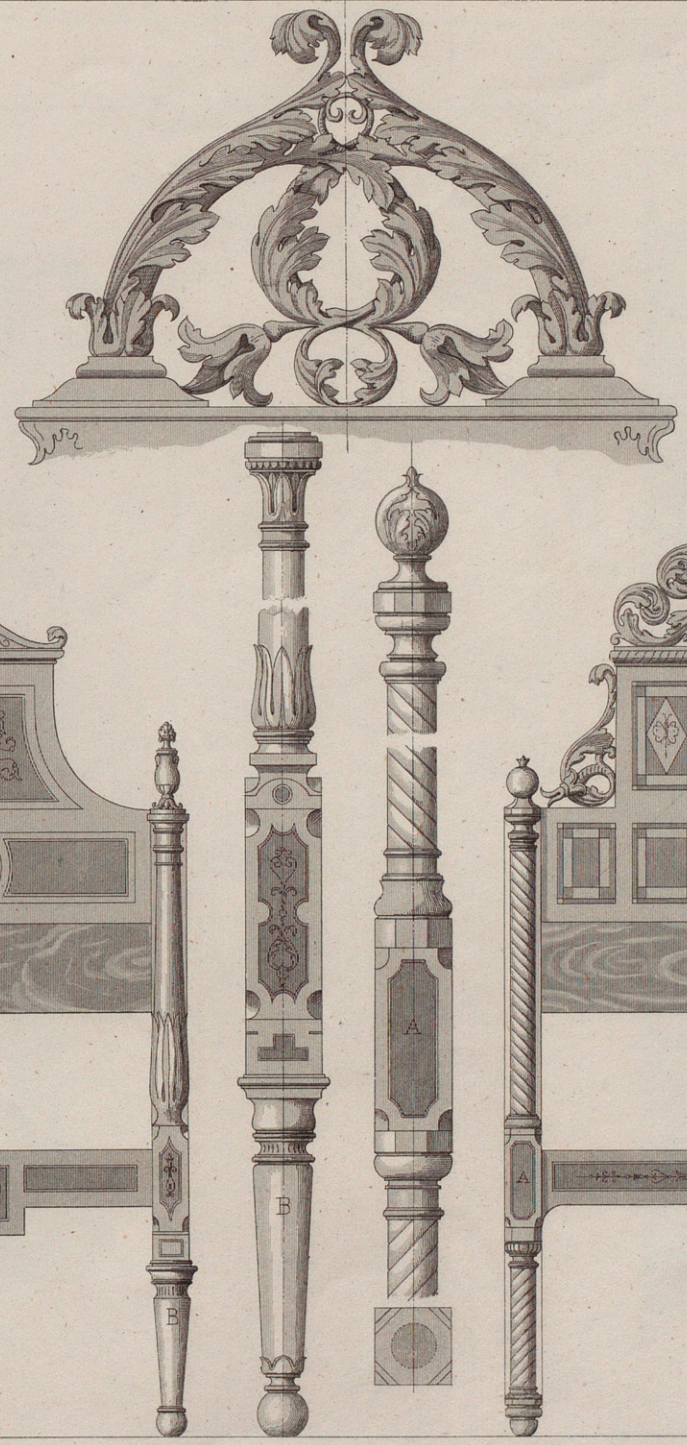
L. R. Inv.

Lit. UNION, Rambla Stª Mónica 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

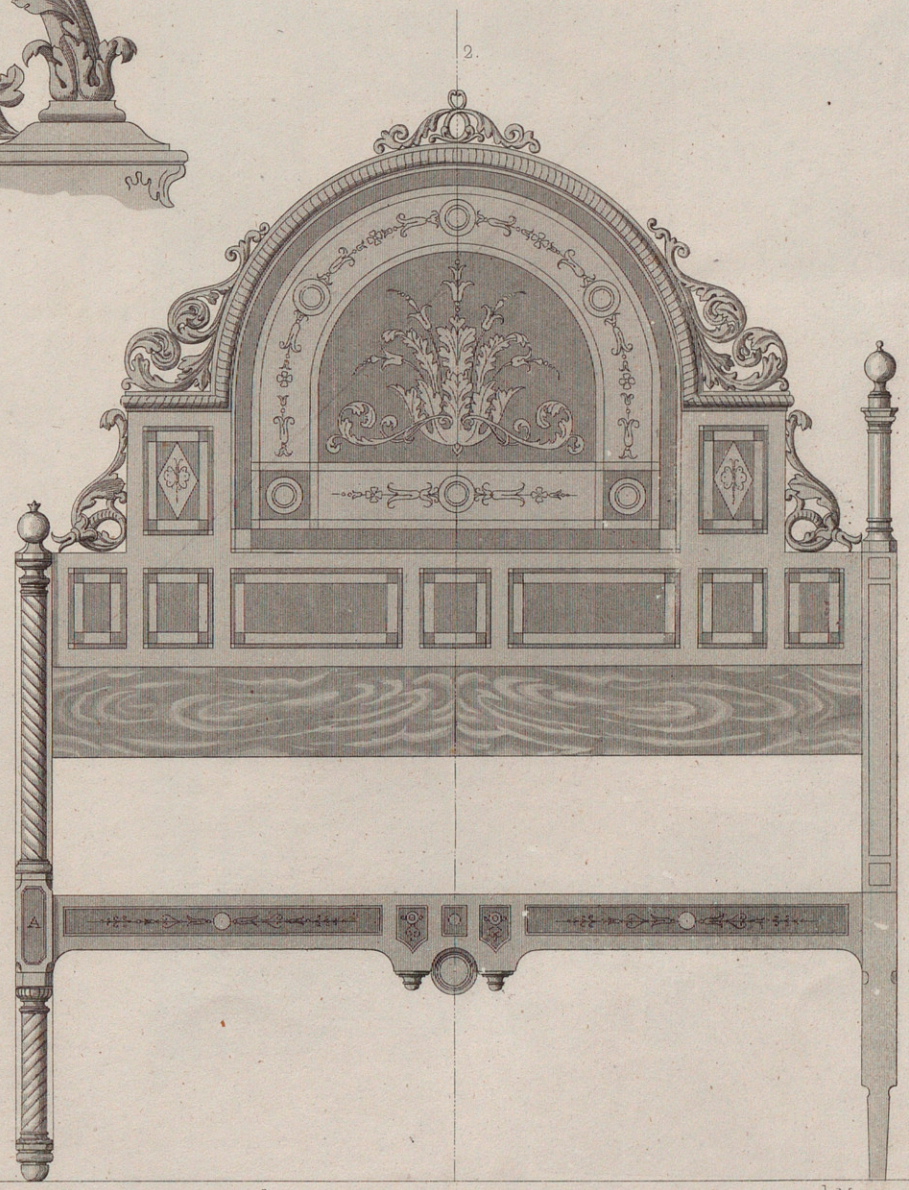
J. M. G. Lit.

1.





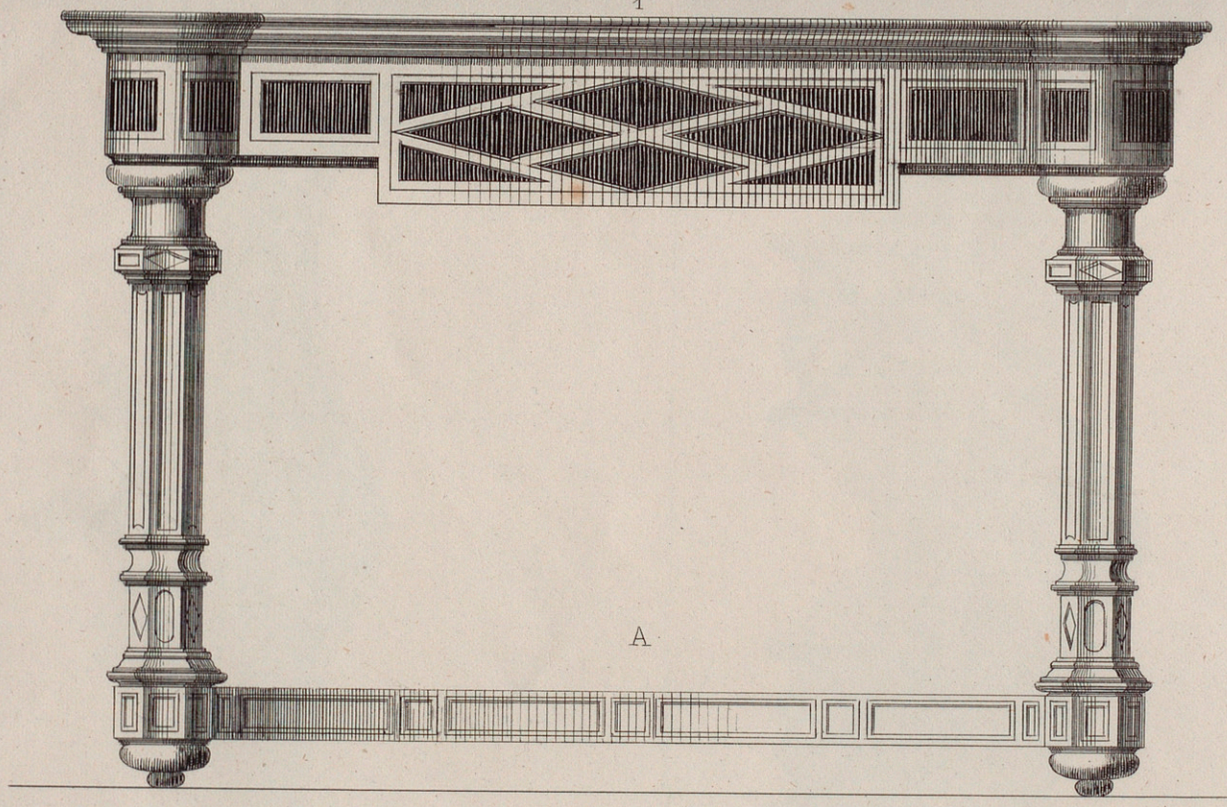
2.



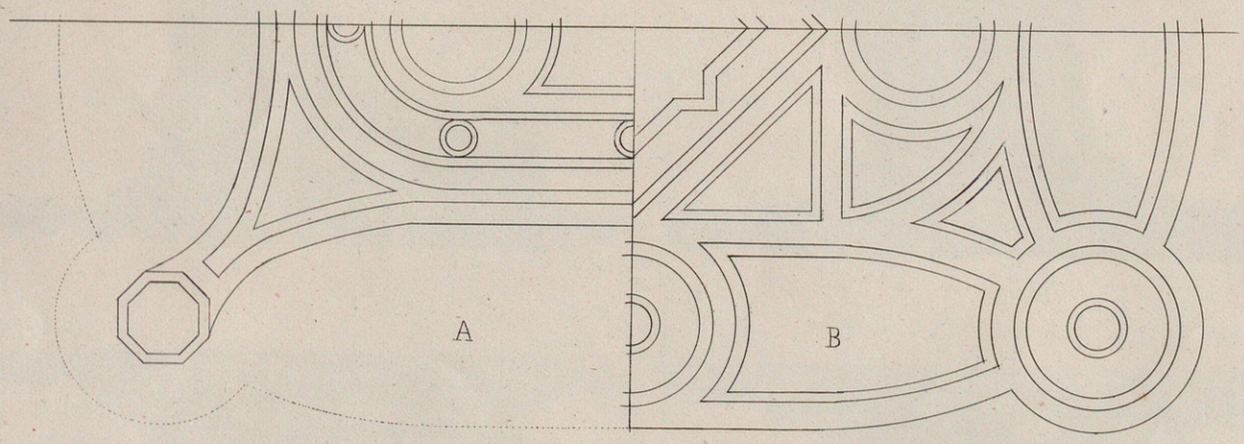
Palmos Catalanes. Metro.

L. R. Inv. F. CAMPAÑÁ. Editor. E. Buxó lo. g²

1

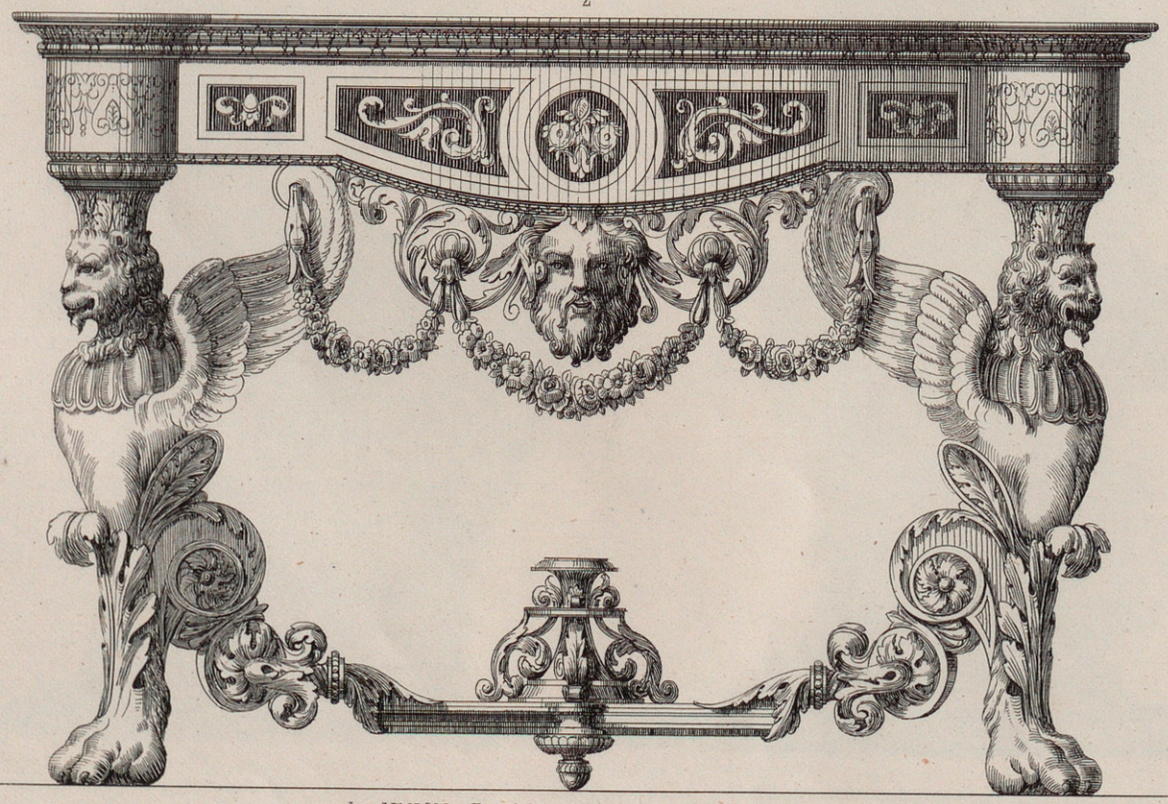


A



A B

2 B

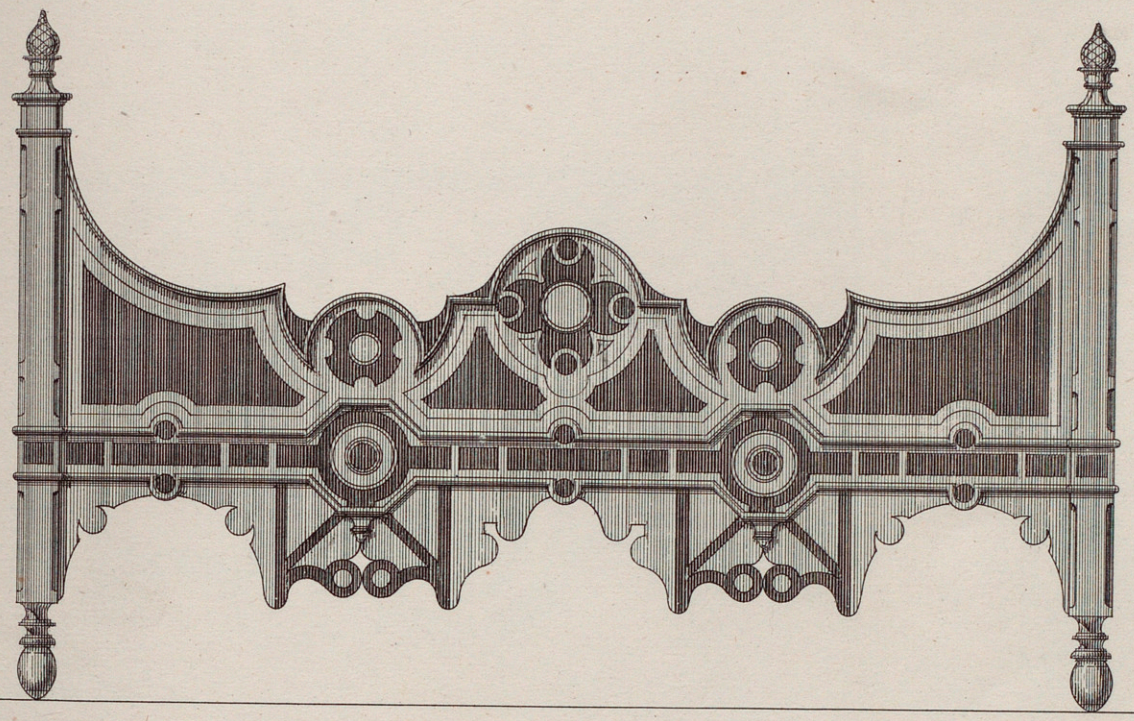


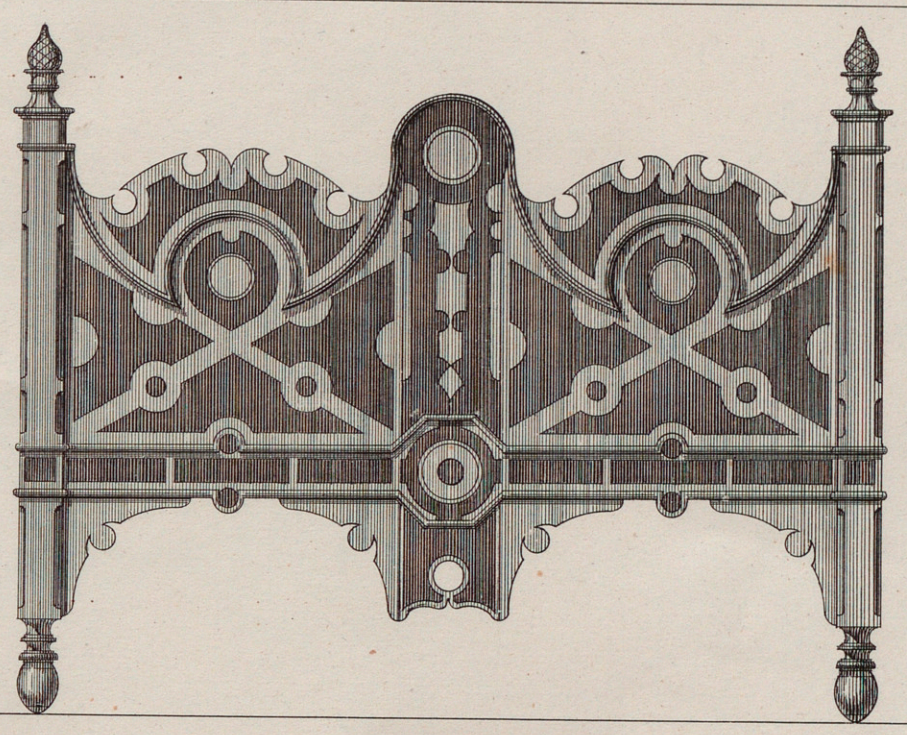
Palmos Catalanes 4 3 2 1 0

Metro 1 50 Cent.s 0

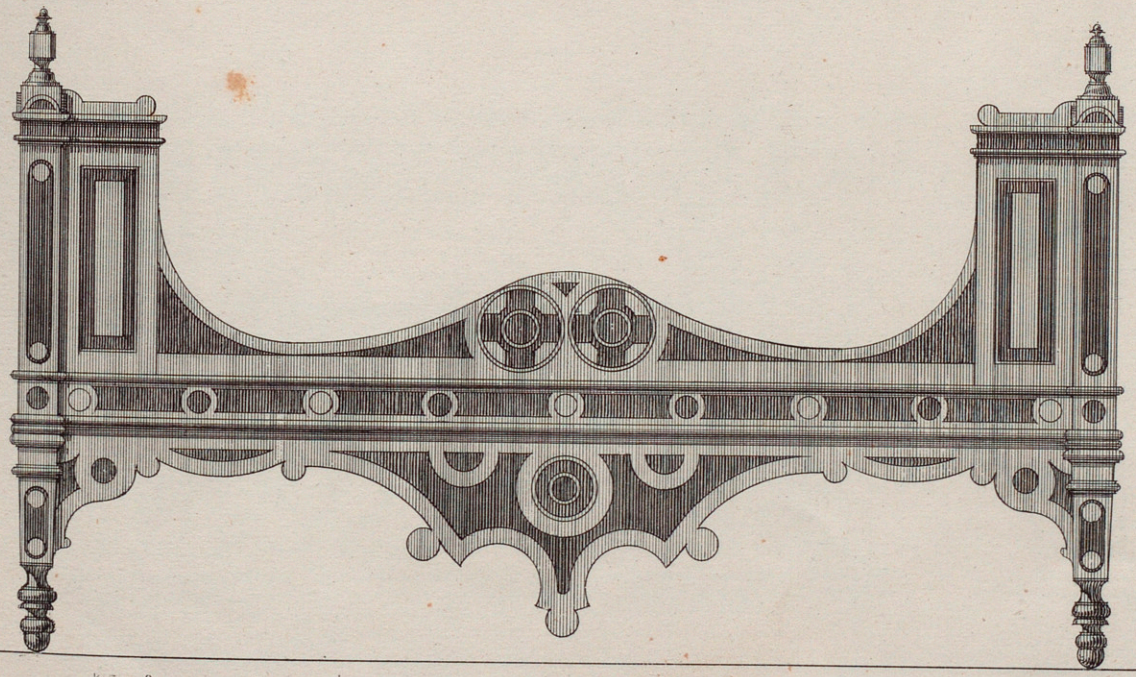
L.R Inv. Lit. UNION Rambla Sta. Mónica 10 Barcelona F. CAMPAÑA Editor. J.M.G lit.º

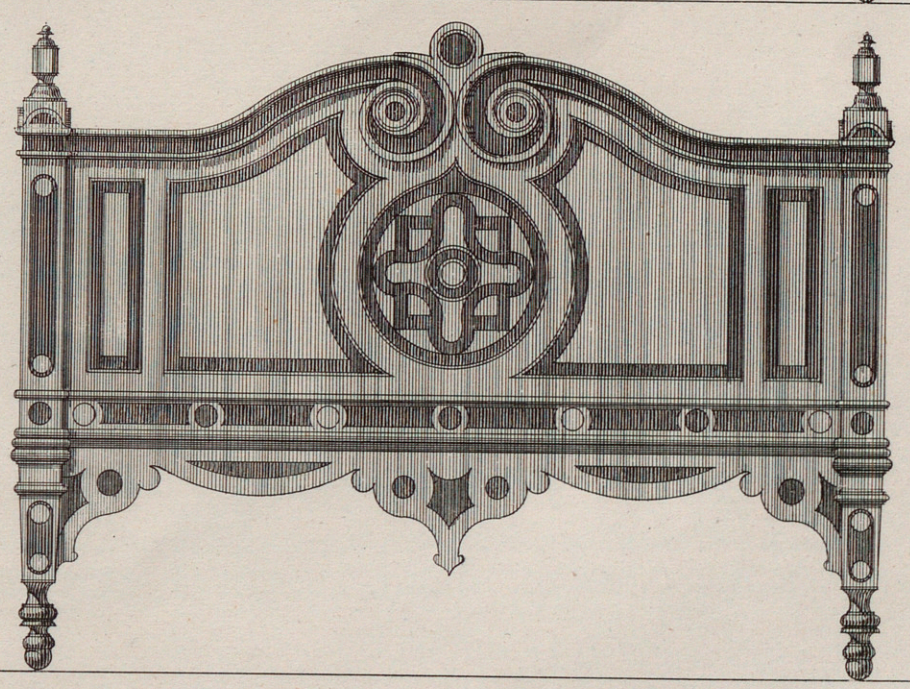
1

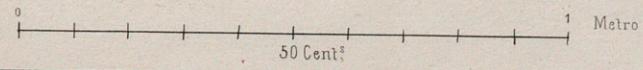




2





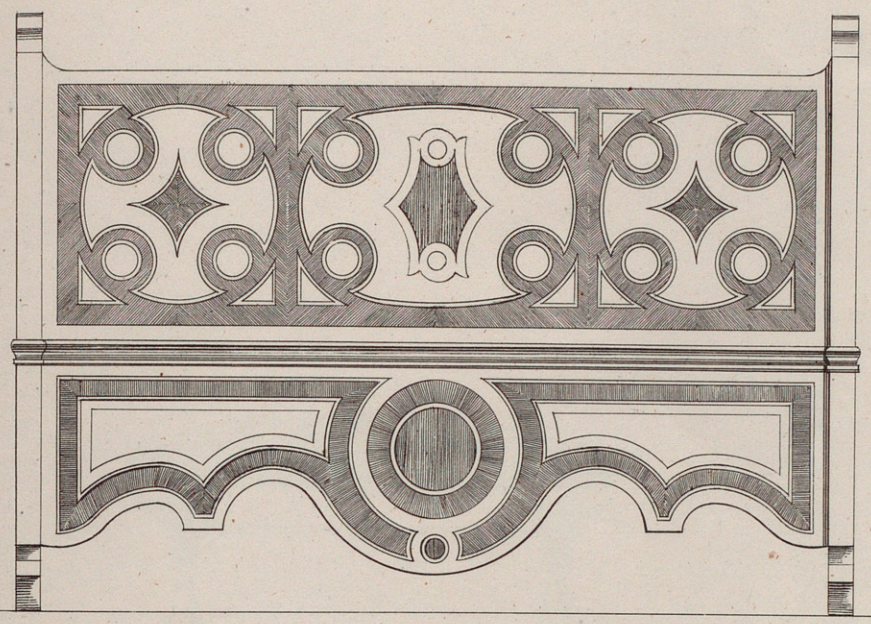


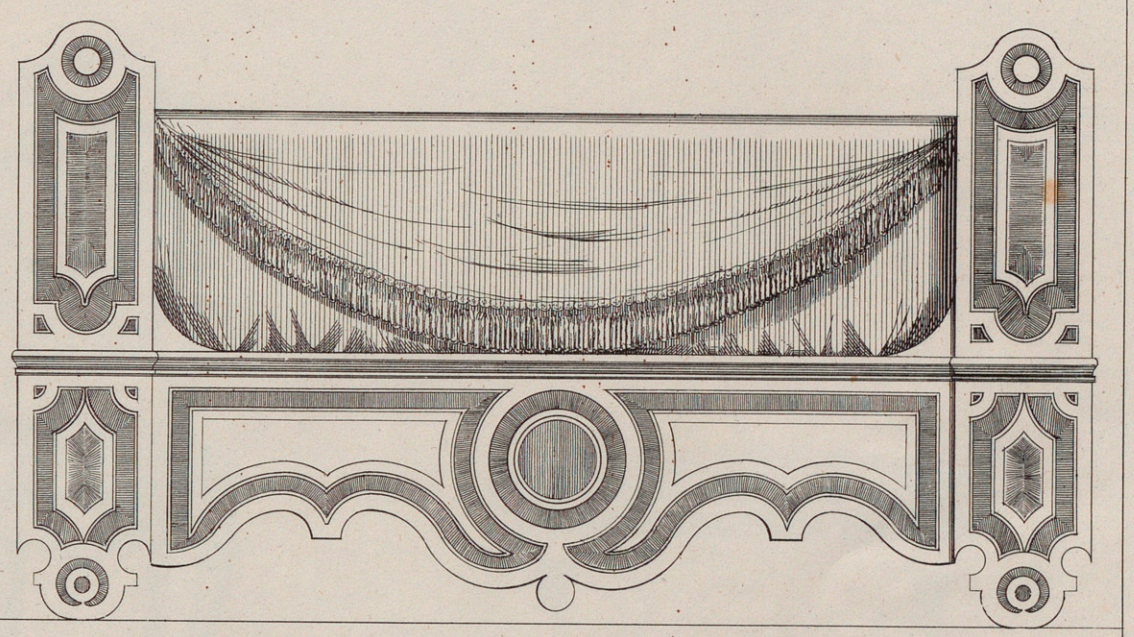
L. R. Inv.

Lit. UNION Rambla Stª Mónica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

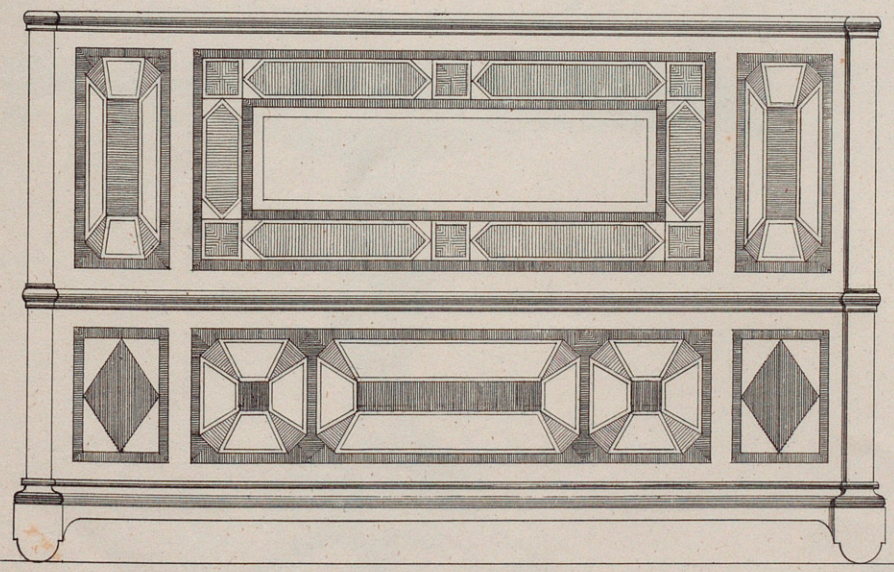
J. Serra Lit.

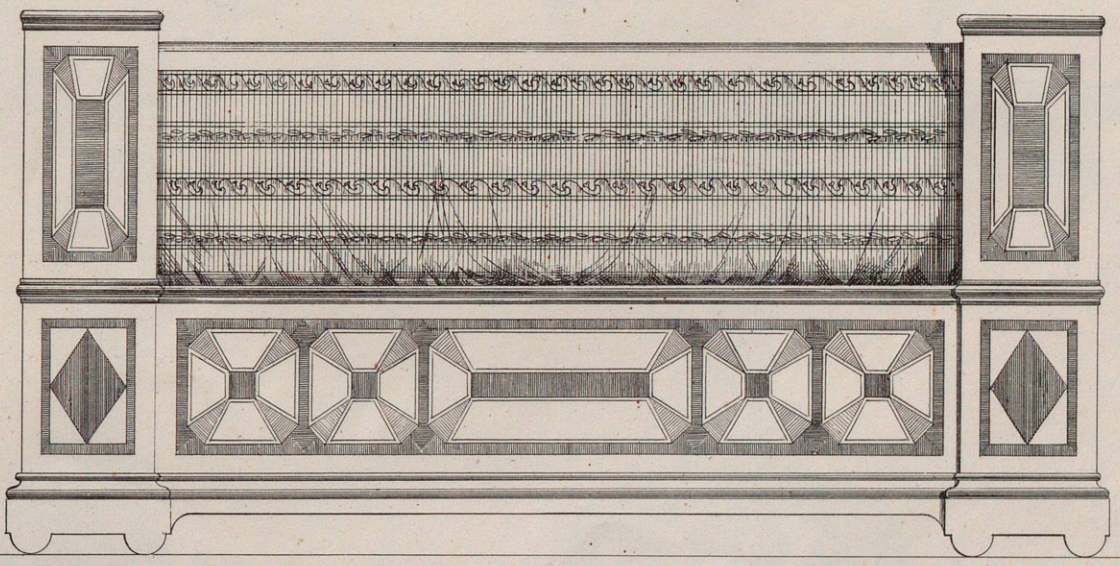
2





1





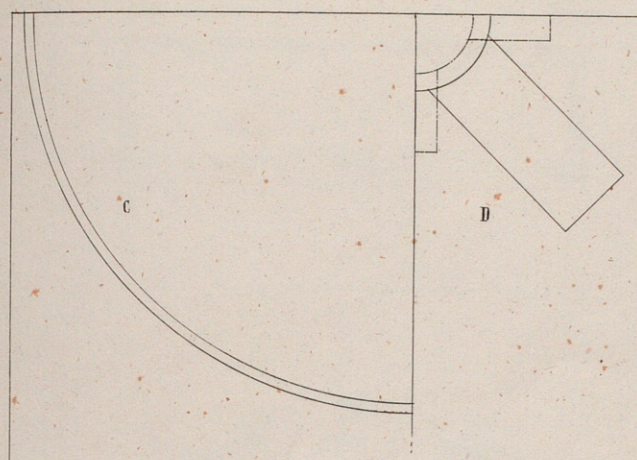
1 ½ 0 1 2 3 4 5 6 7 8 Palmos Catalanes.

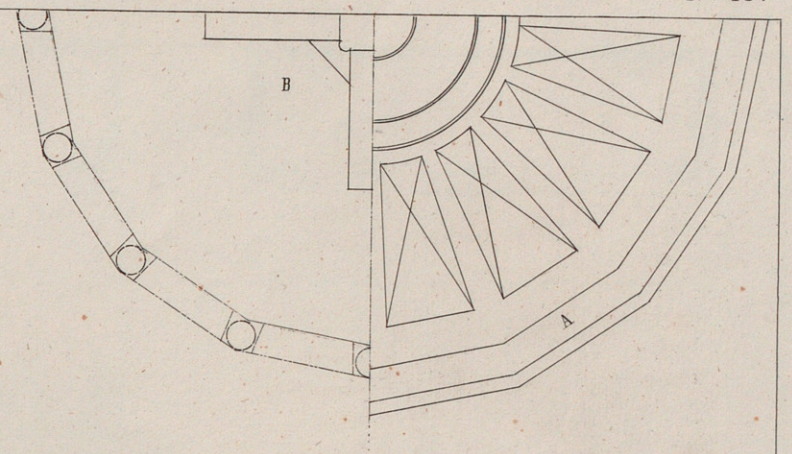
0 1 Metro.
50 Cent.s

L.R. Inv.

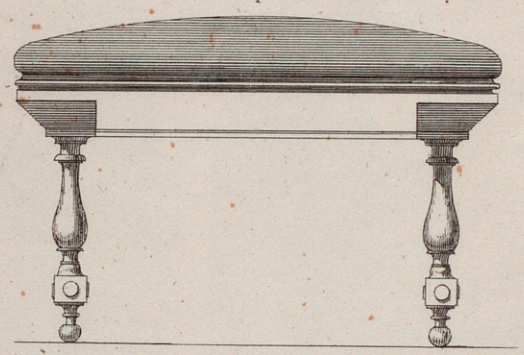
Lit UNION Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor

J.Pujol Lit.

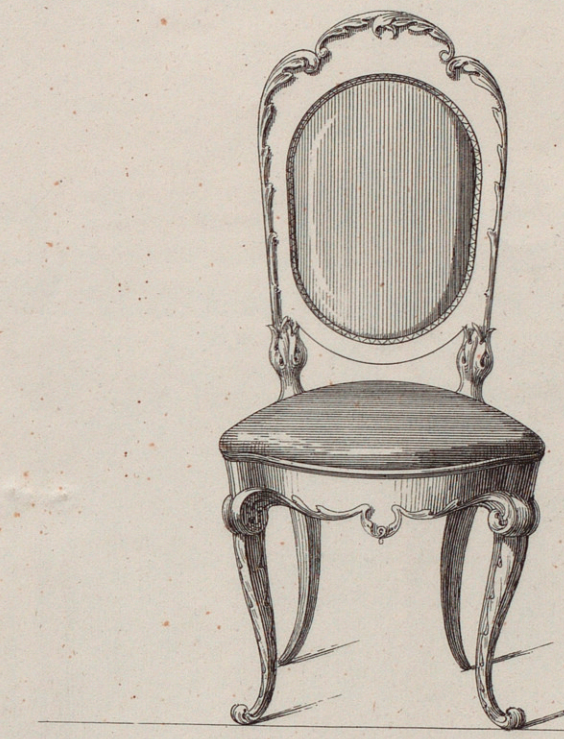




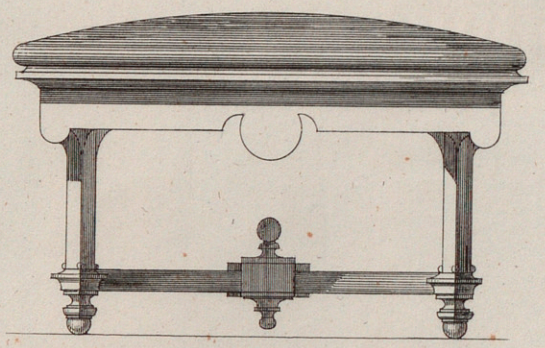
1



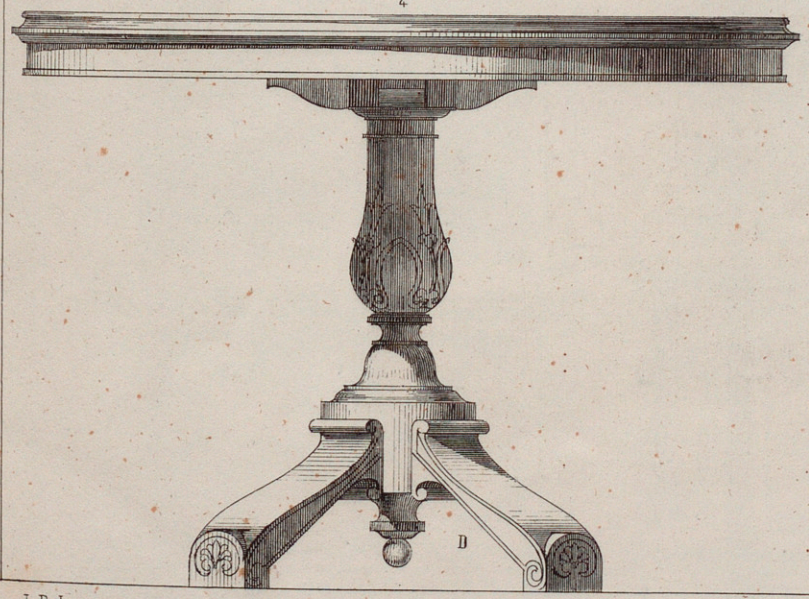
2



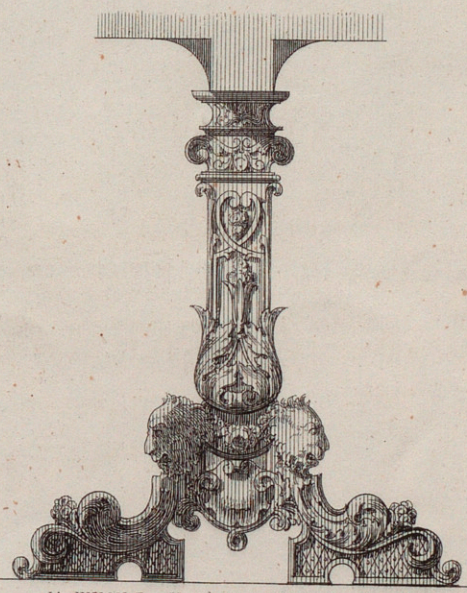
3



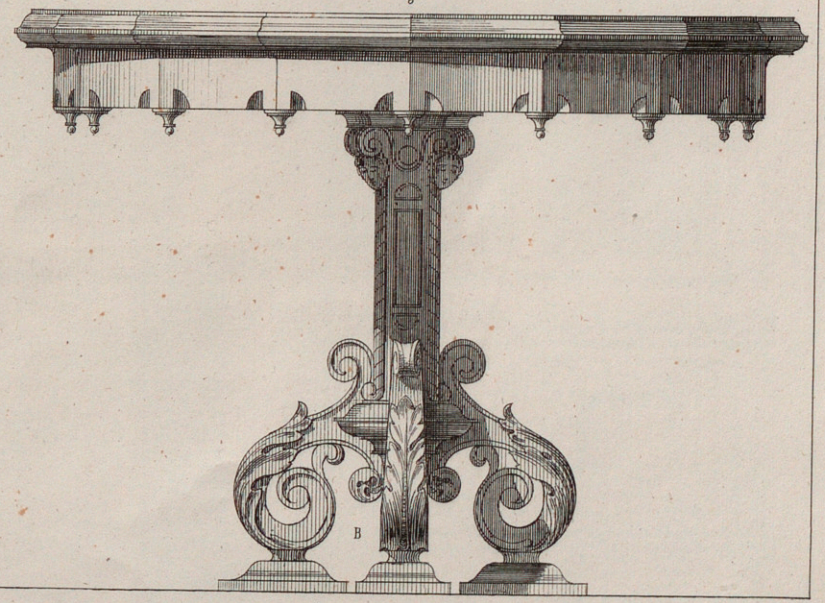
C 4



5



a A



L. R. Inv.

Lit. UNION, Rambla Stª Monica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPANÁ, Editor.

J. Serra Lit.

EBANISTERIA.

Nº16.

PLANTA.

PLANTA.

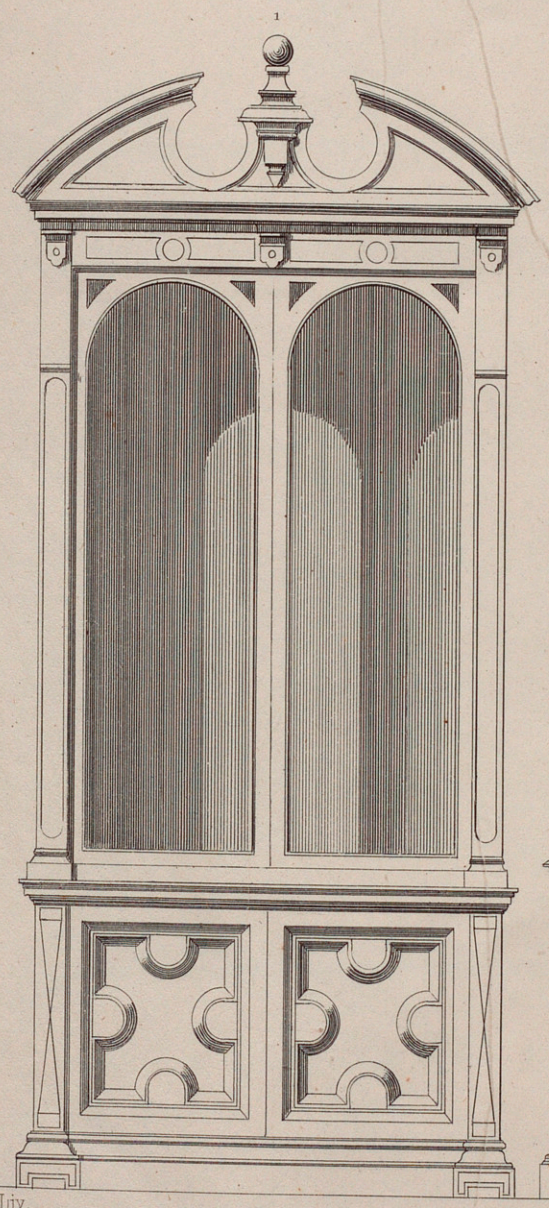
PLANTA.

1 ½ 0 1 2 3 4 5 6 7 8 Palmos catalanes

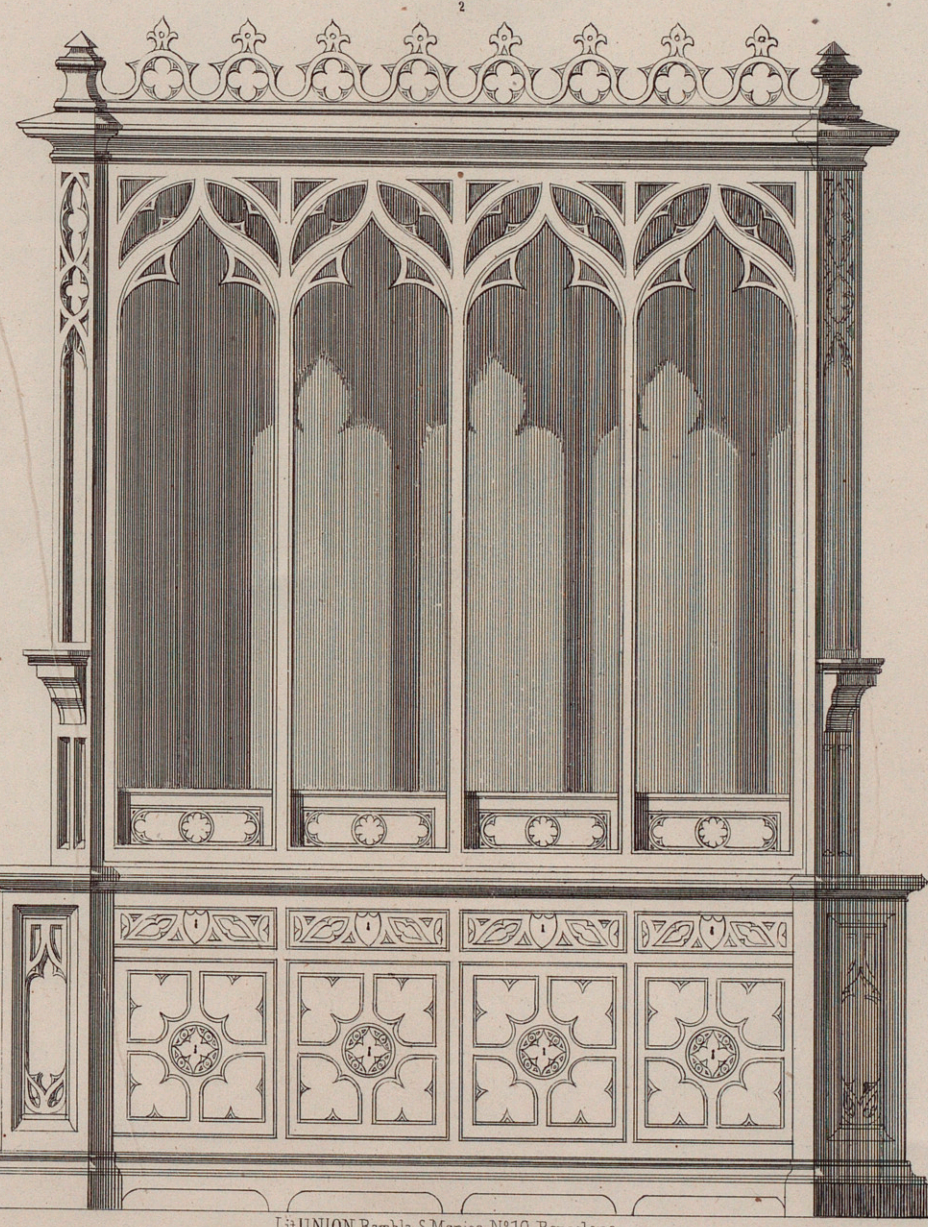
Metros 0 1 2

50 cents

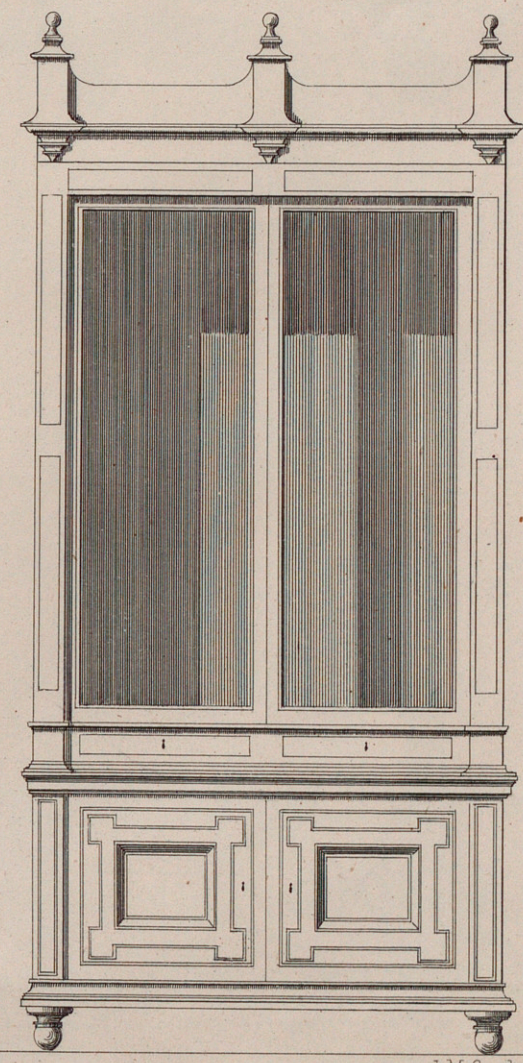
1



2



3



L.R.Iriv.

Lit.UNION Rambla S.Monica Nº10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J.M.Gombau Lit.

A

1

A

2 Metros.

B

2

B

C

3

C

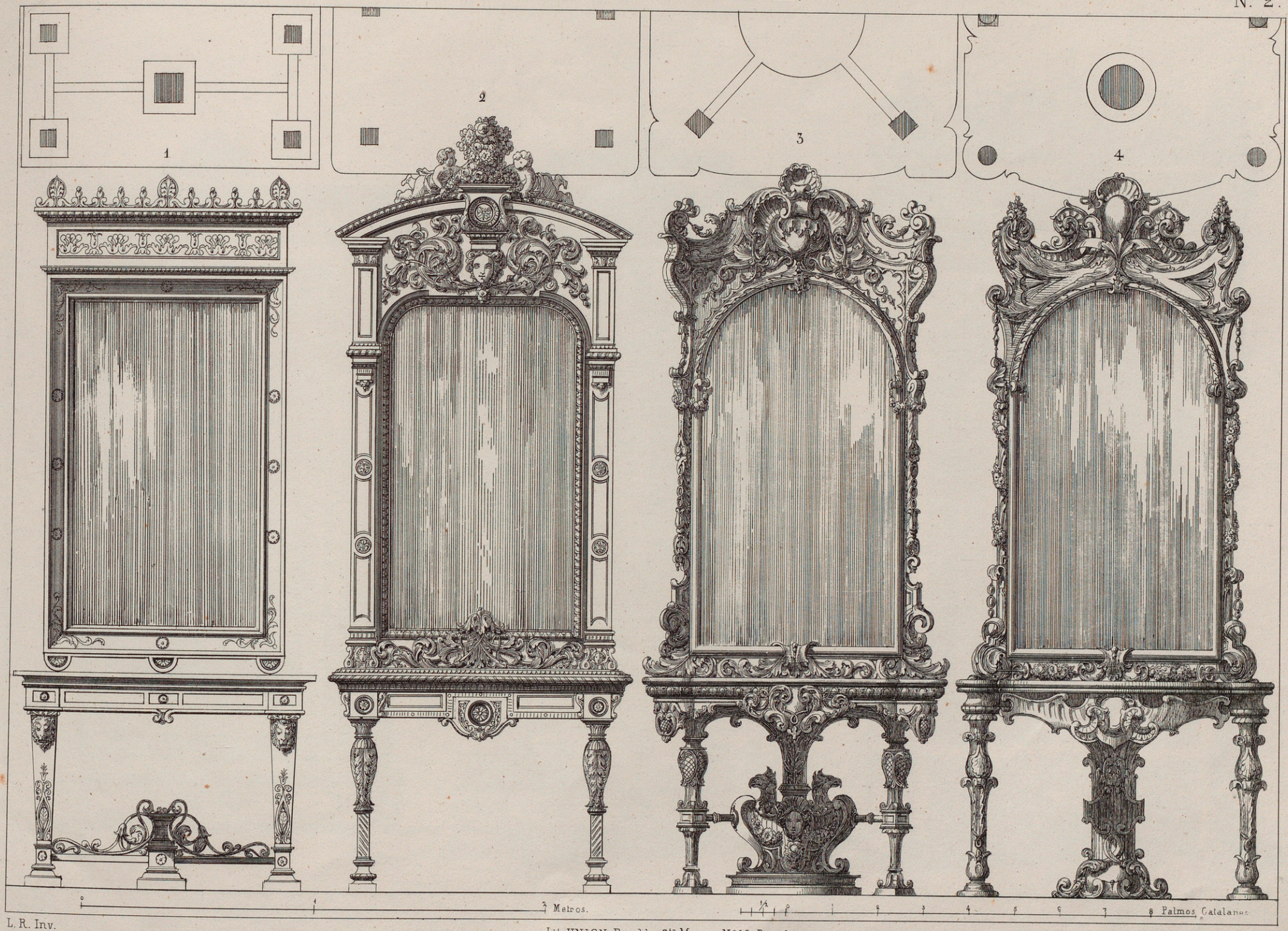
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Palmos Catalanes.

L. R. Inv.

Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº 10. Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Giraud. Fl.

EBANISTERIA OBRAS DE TALLA. N.º 2.

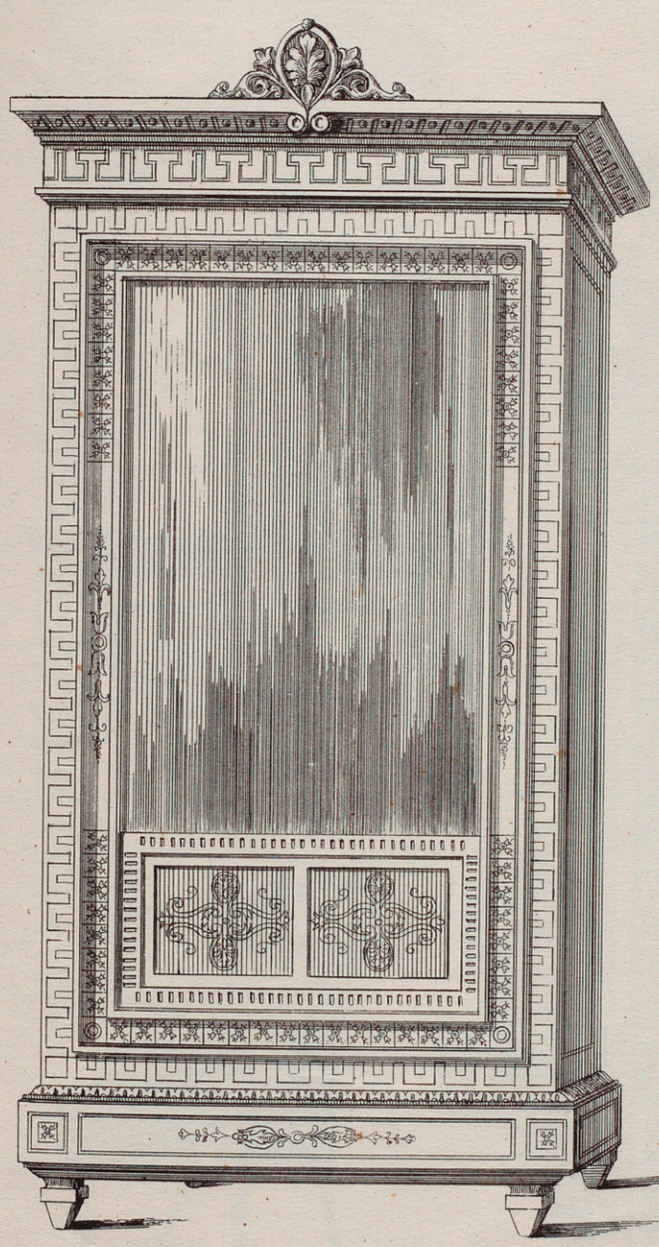


L. R. Inv.

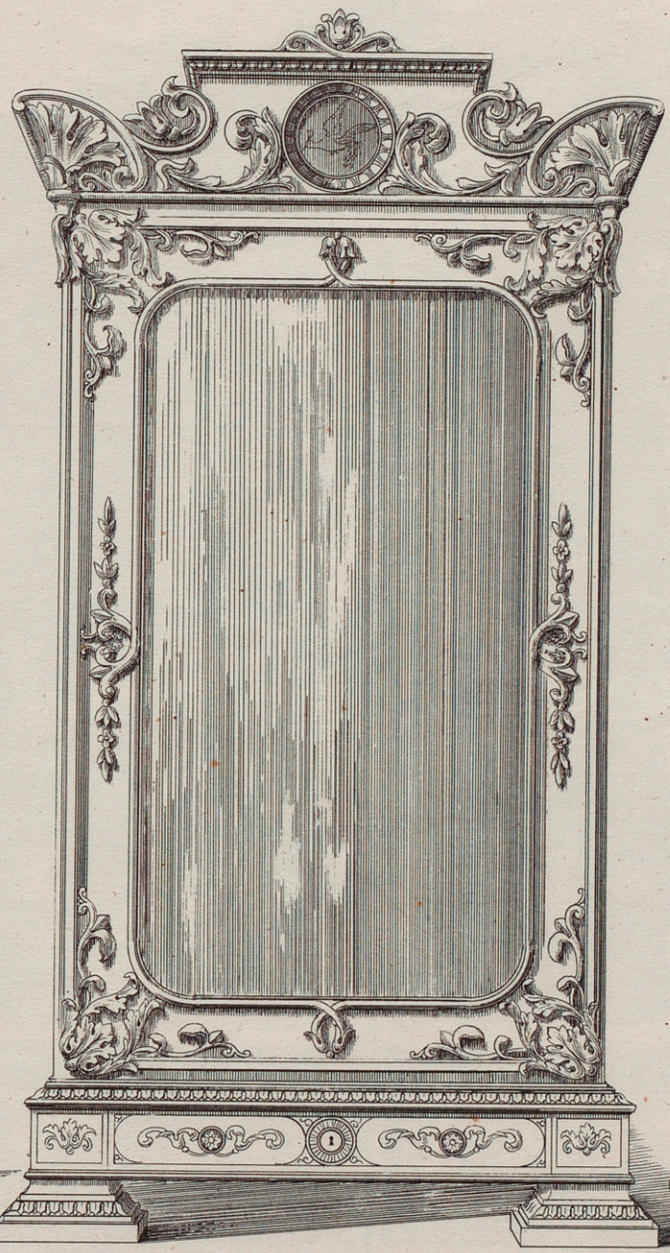
Lit UNION Rambla Stª Monica Nº 10. Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Serra lito.

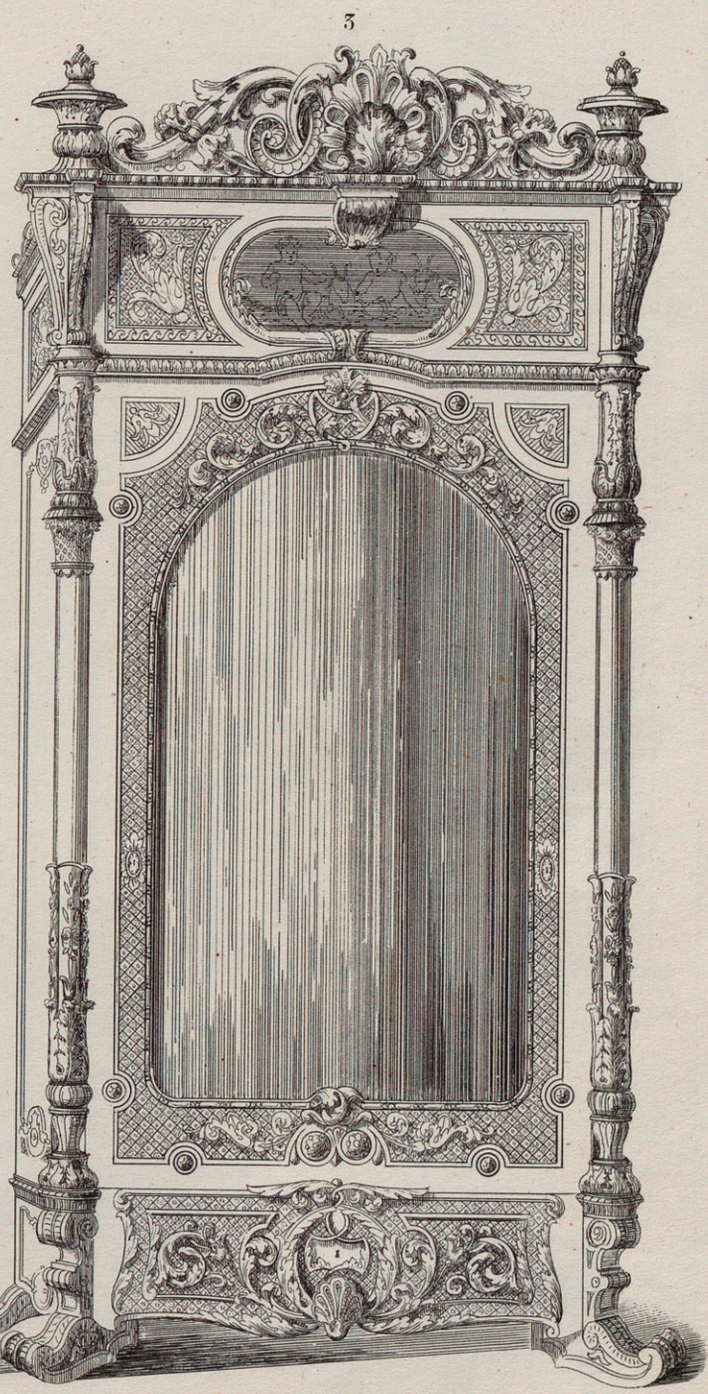
1



2



3



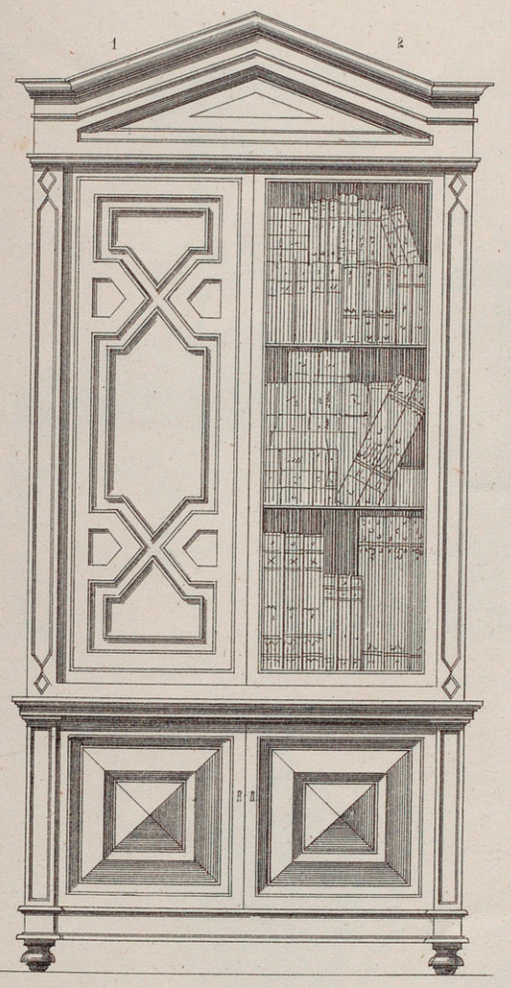
L. R. Inv.

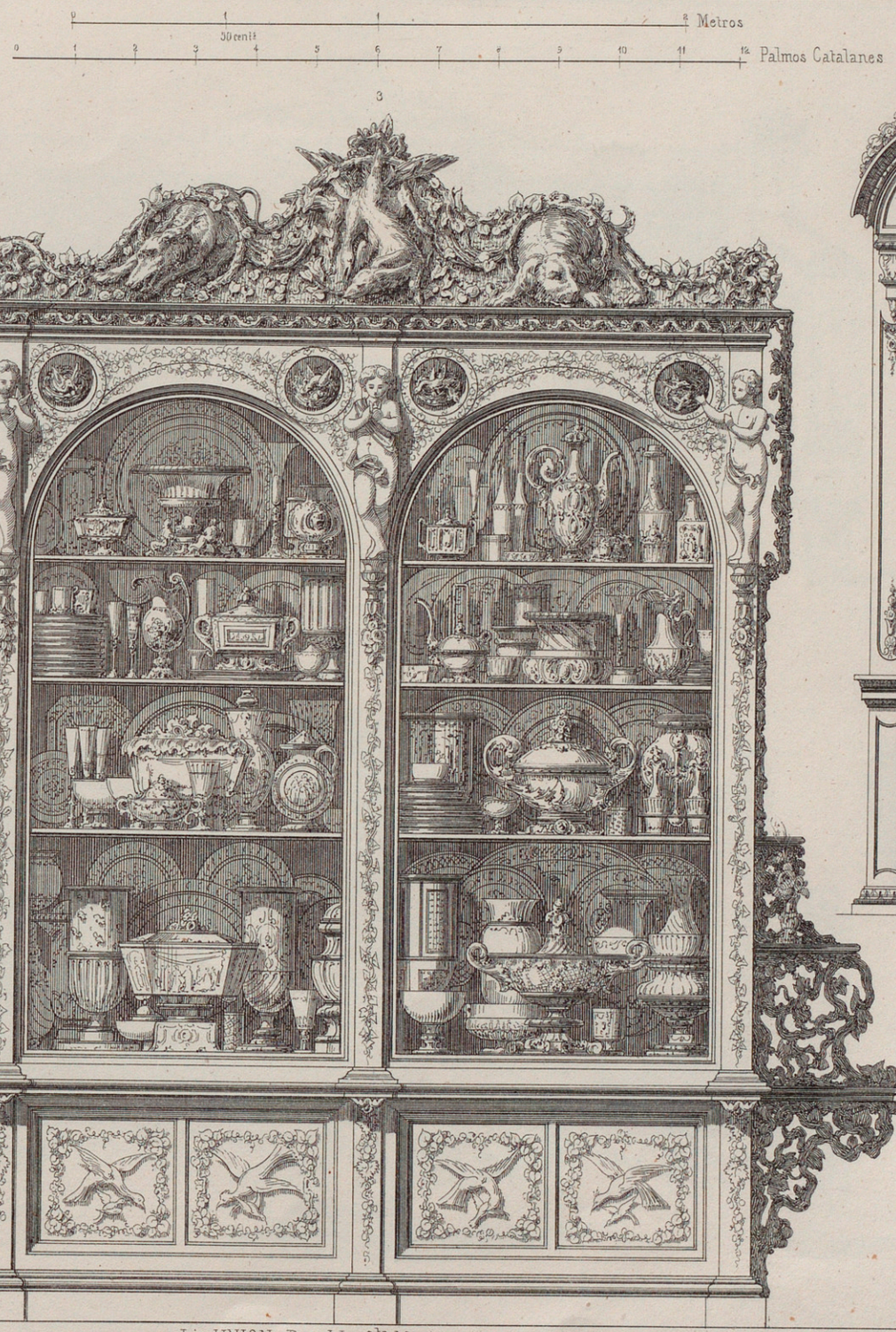
Lit. Union Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

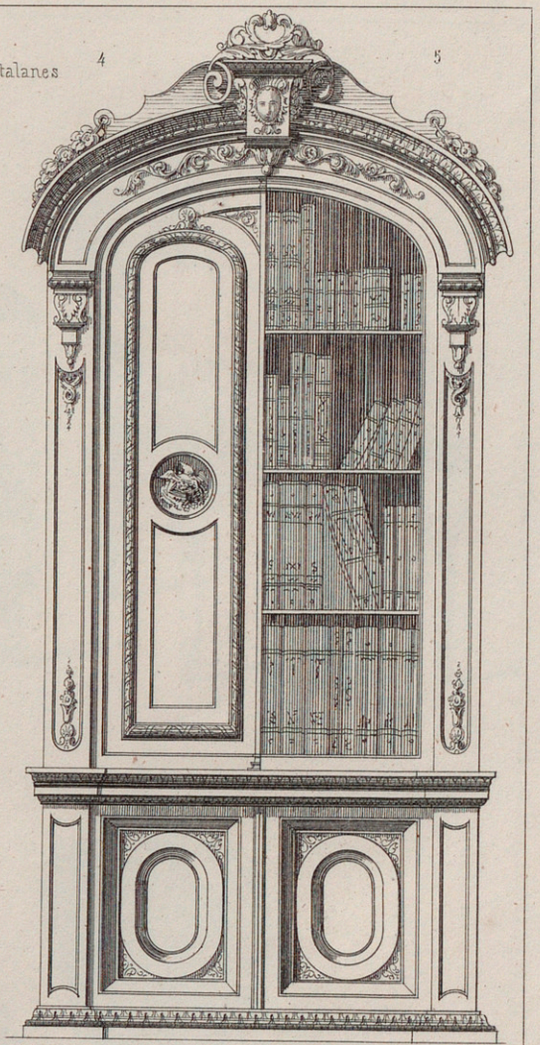
J. M. G. Lit.

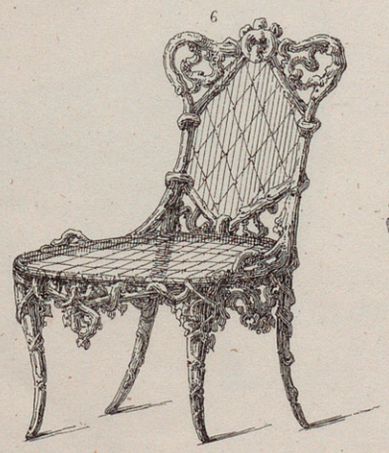
EBANISTERIA OBRAS DE TALLA.

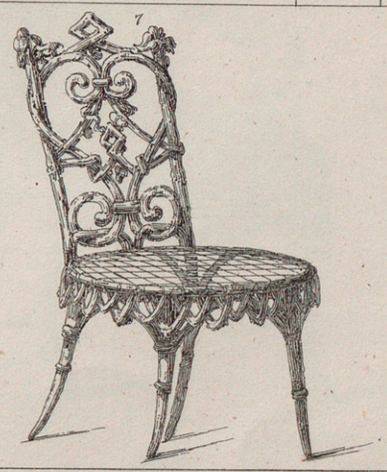
Nº 4


1 2


0 1 2 Metros
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Palmos Catalanes
50 centí
3


4 5


6

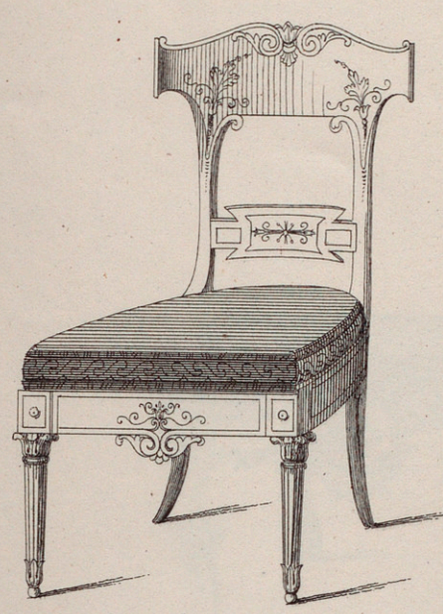

7

L. R. Inv.

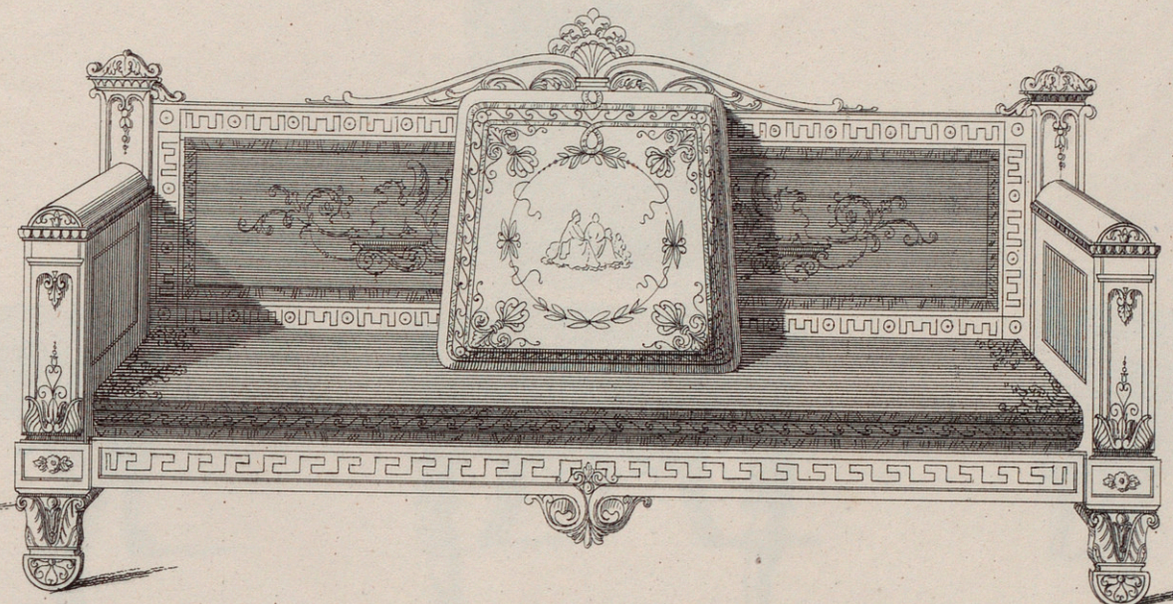
Lit. UNION Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Serra Lit.

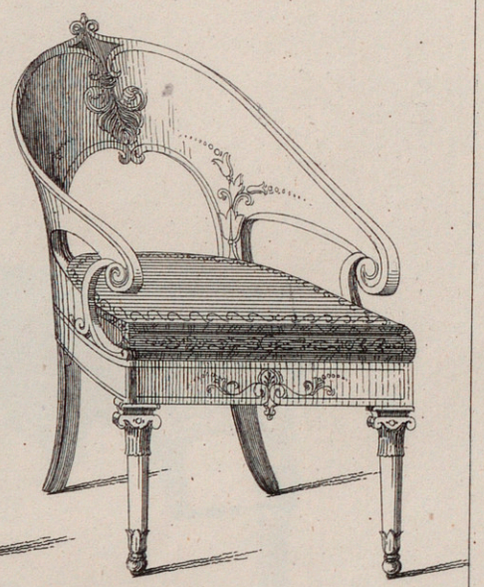
1



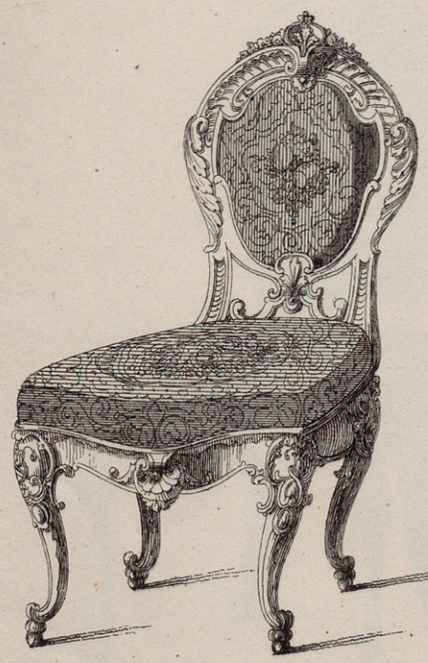
2



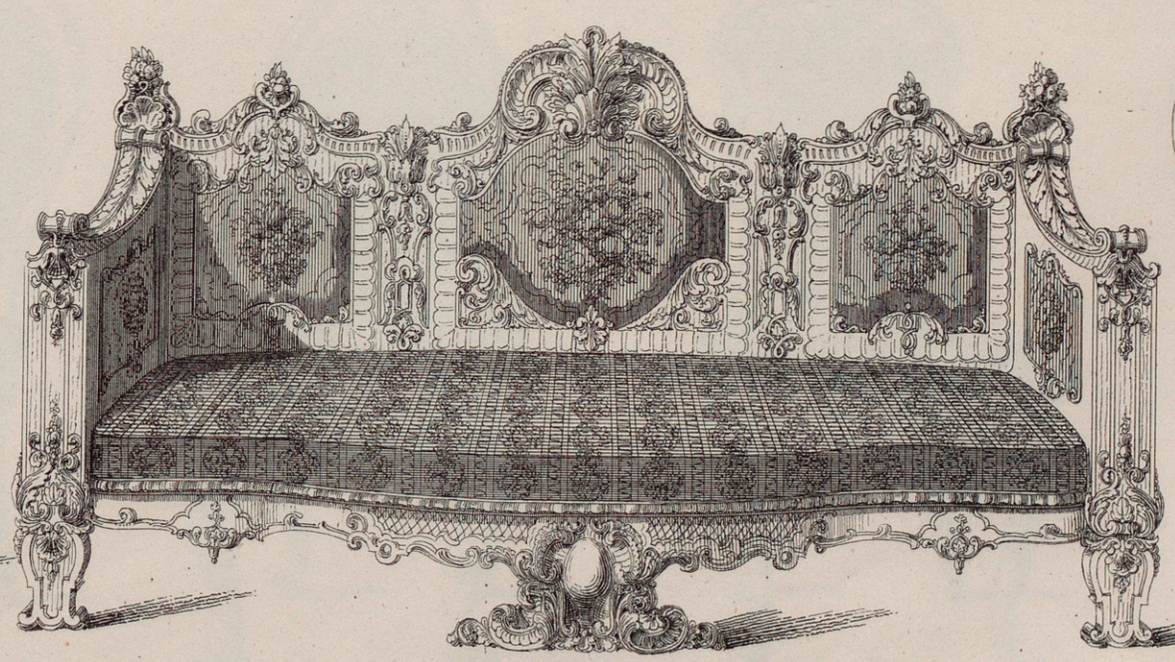
3



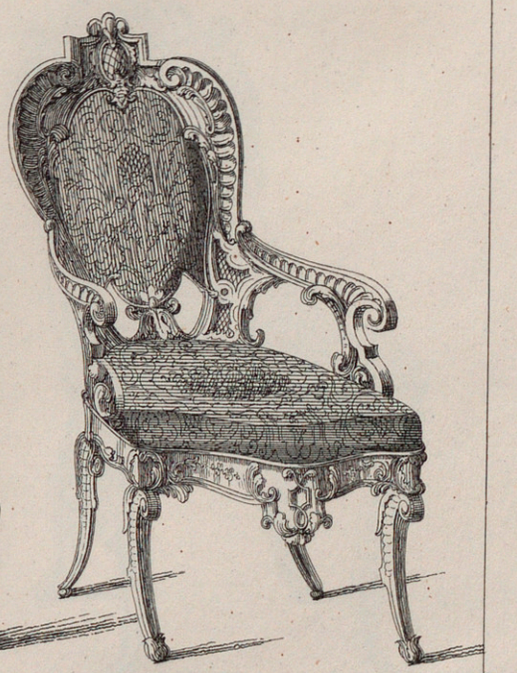
4



5



6

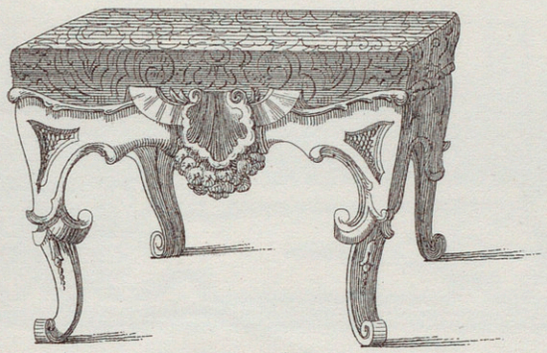


L. R. In.

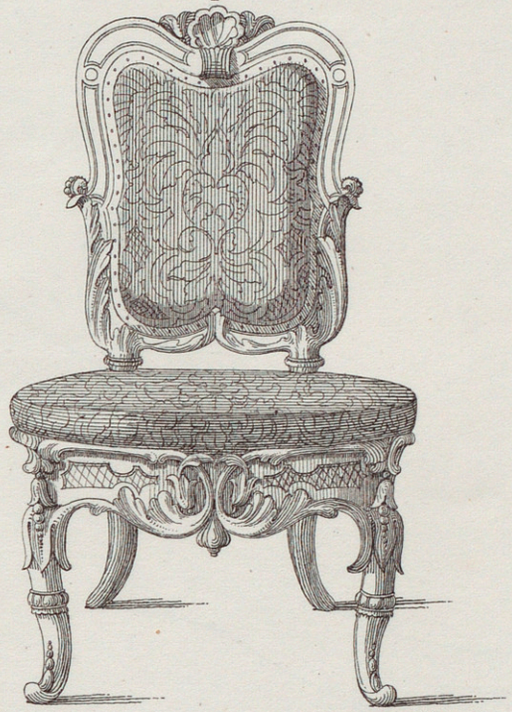
Lit: UNION Rambla Stª Monica Nº10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud Fl.

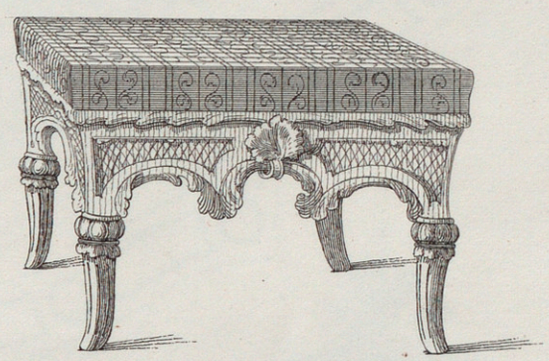
1



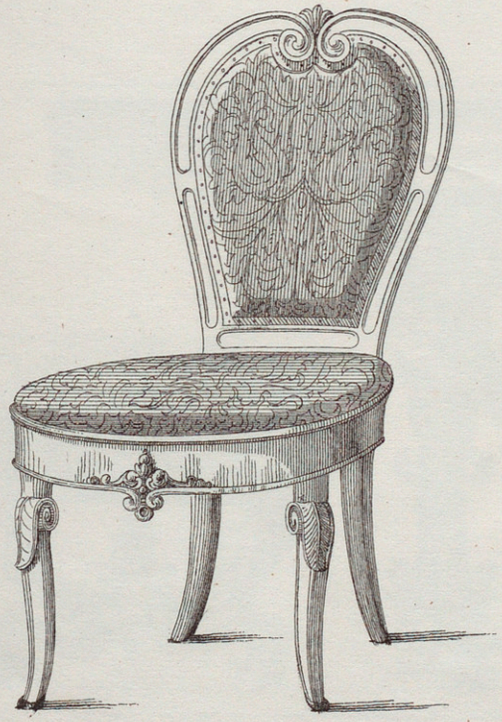
2



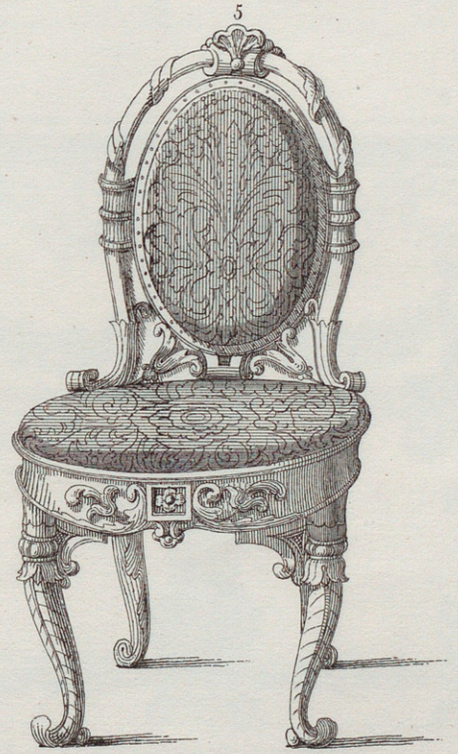
3



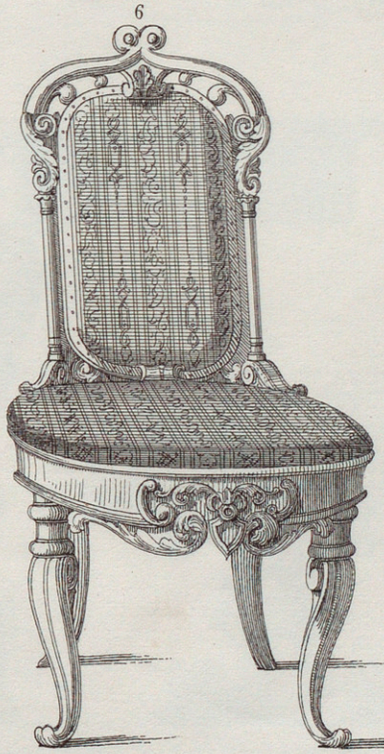
4



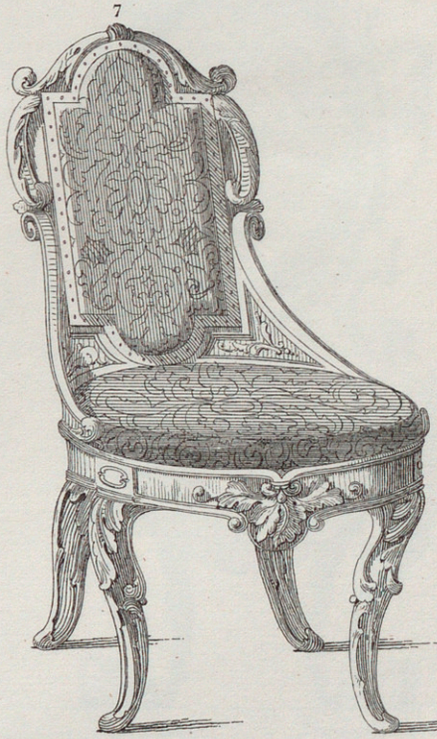
5



6



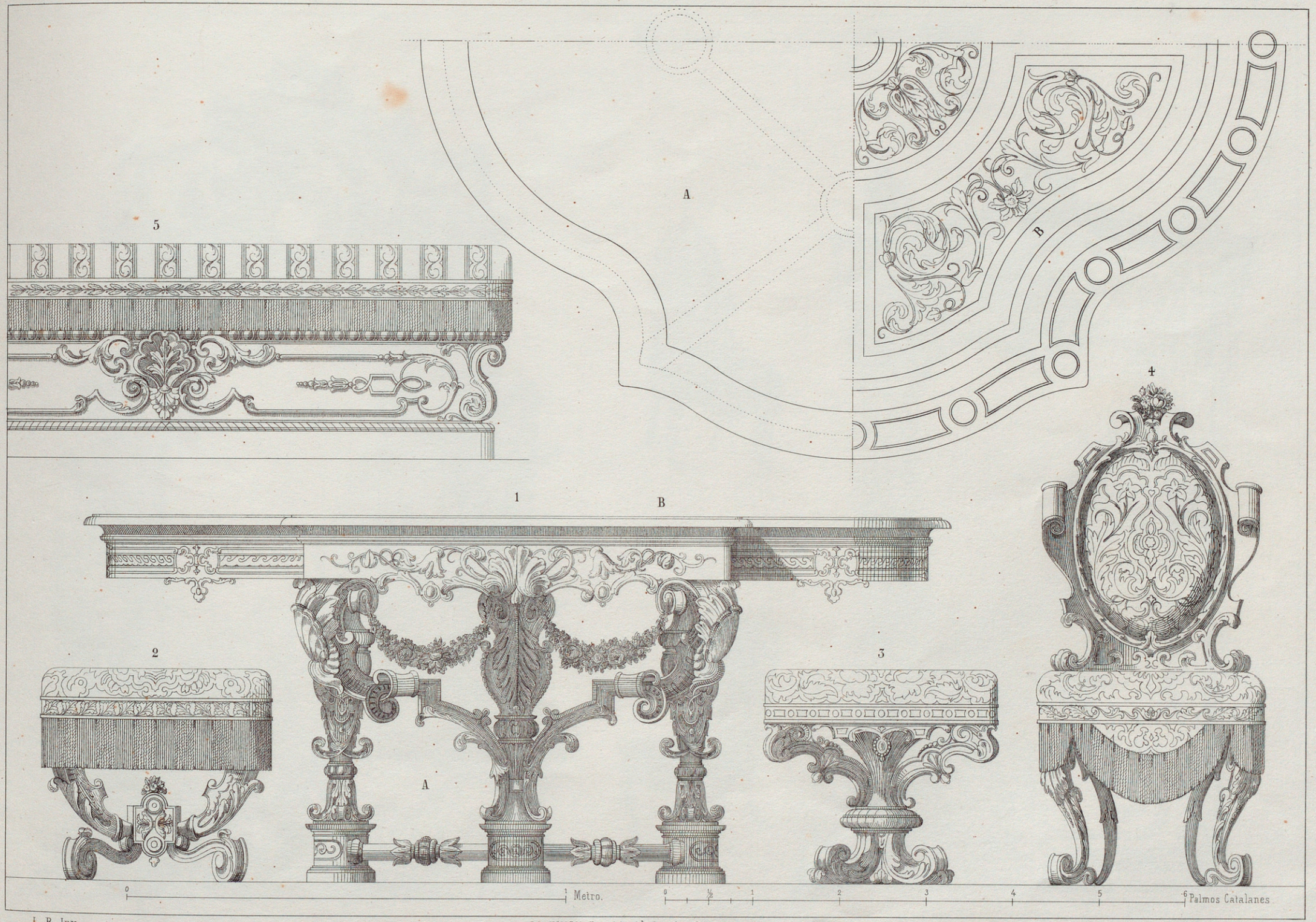
7



L. R. Inv.

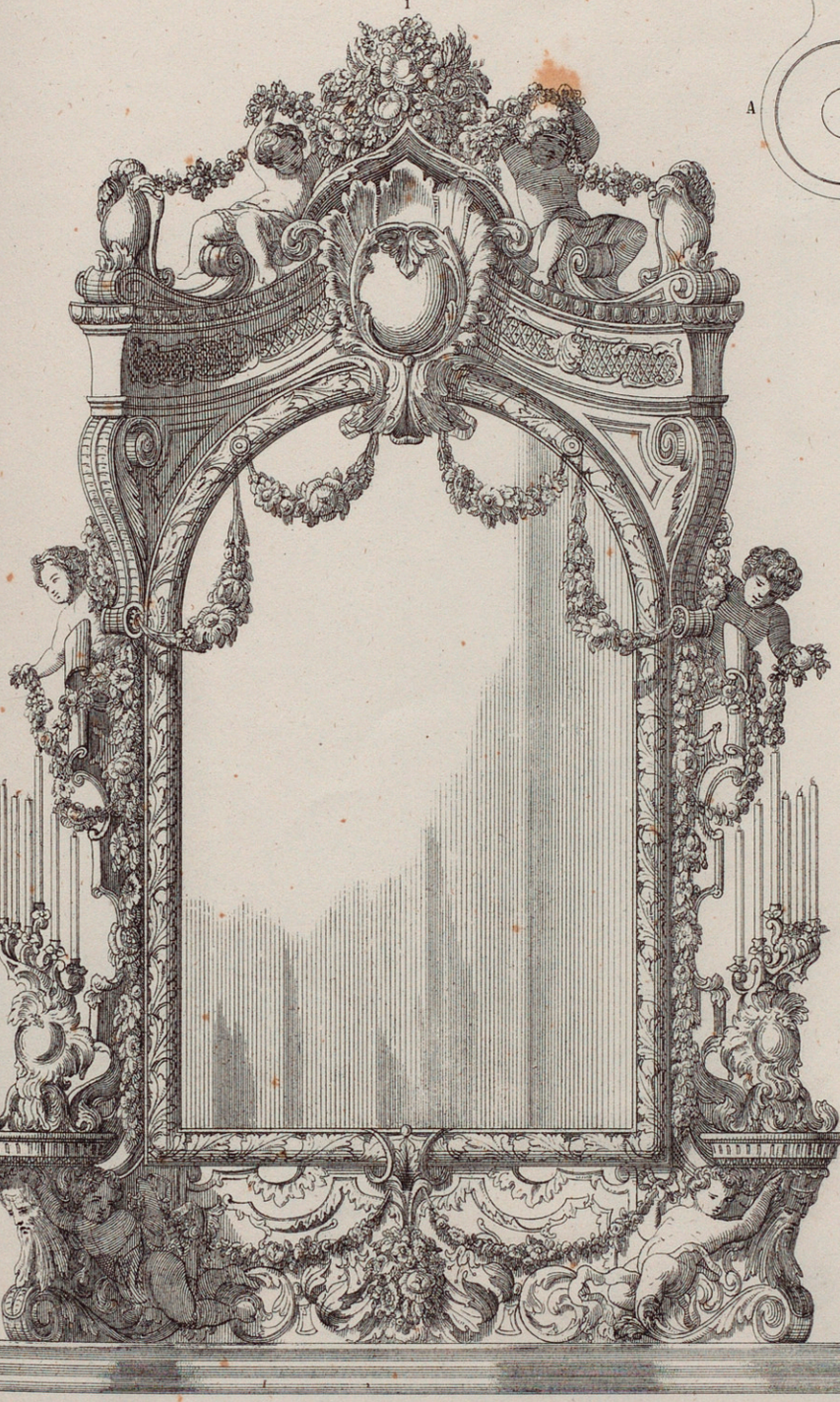
Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Giraud Fl.

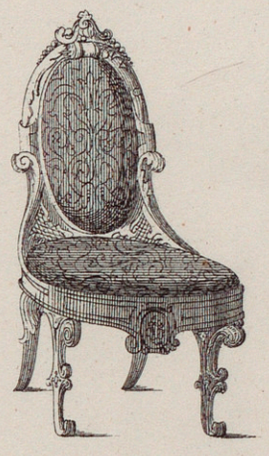


L. R. Inv.
Lit: UNION Rambla Stª Monica Nº 10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J. Giraud Fª

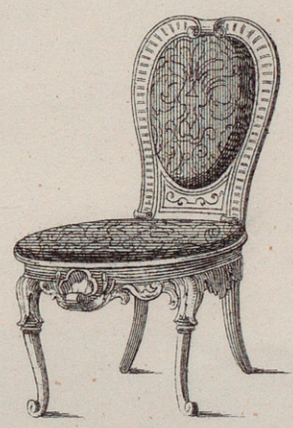
1



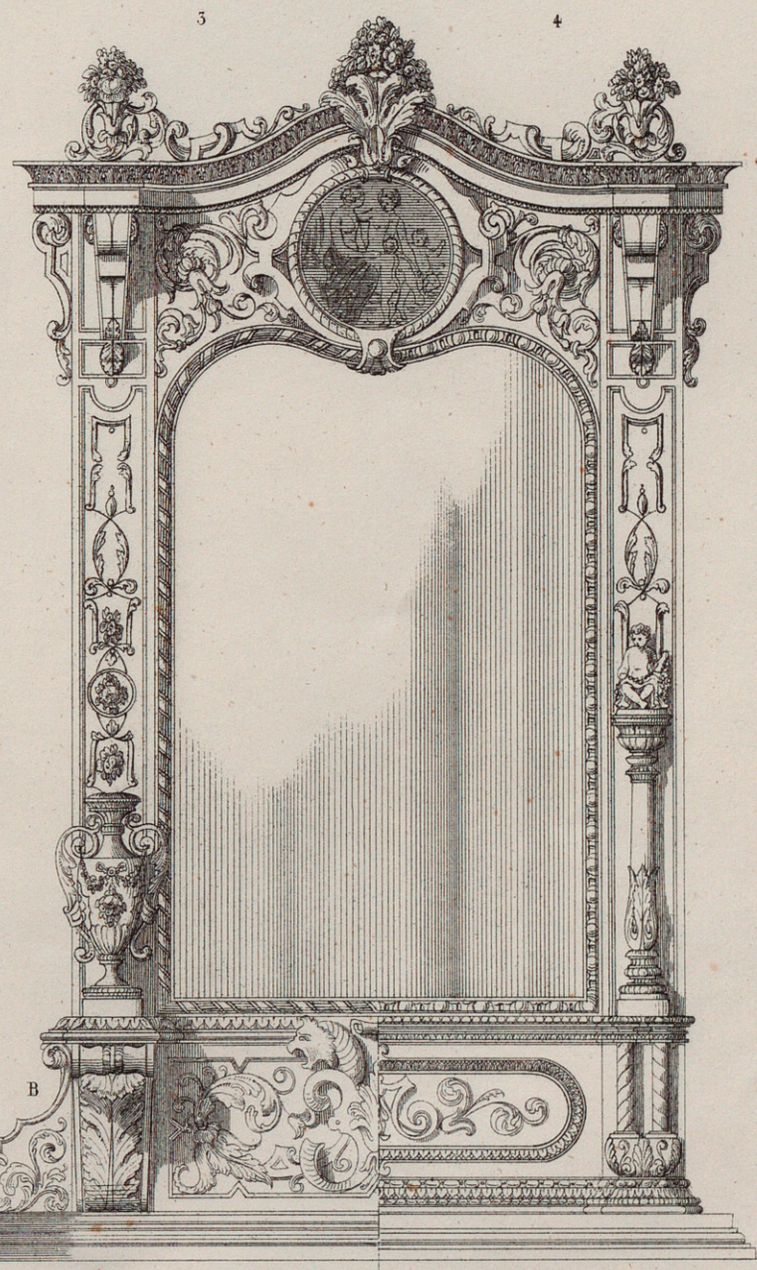
2



5



3 4



0 1 2 Metros.

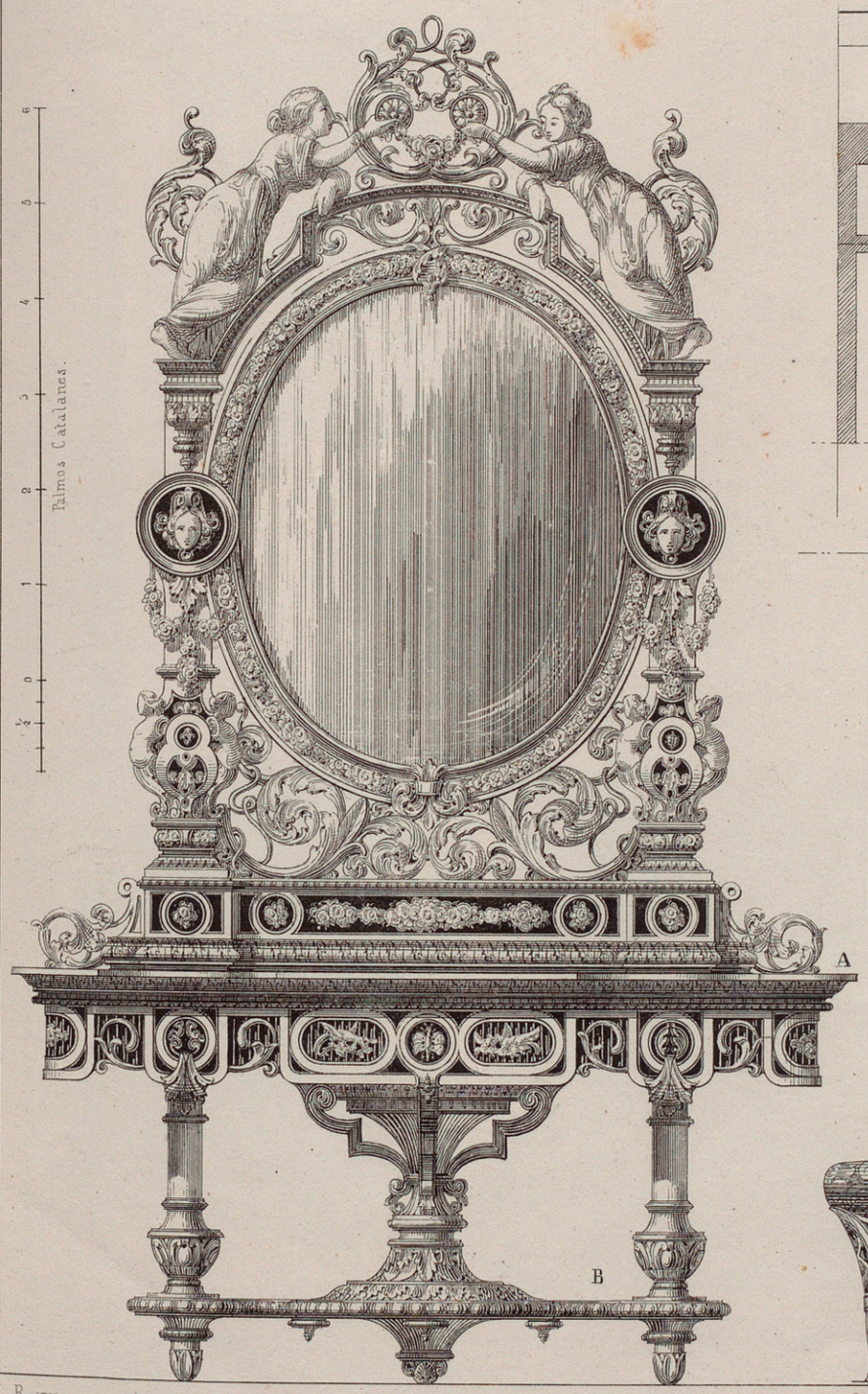
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Palmos Catalanes.

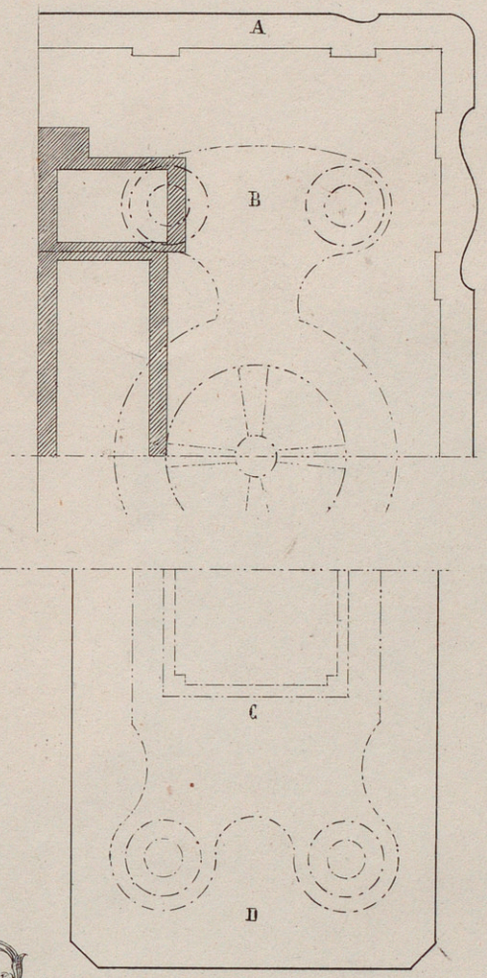
L. R. Inv. Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº 10 Barcelona J. Giraud Fº
F. CAMPAÑA Editor.

EBANISTERIA OBRAS DE TALLA.

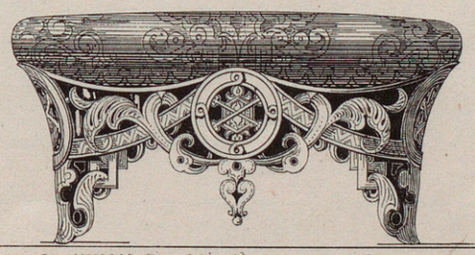
Nº 9

1

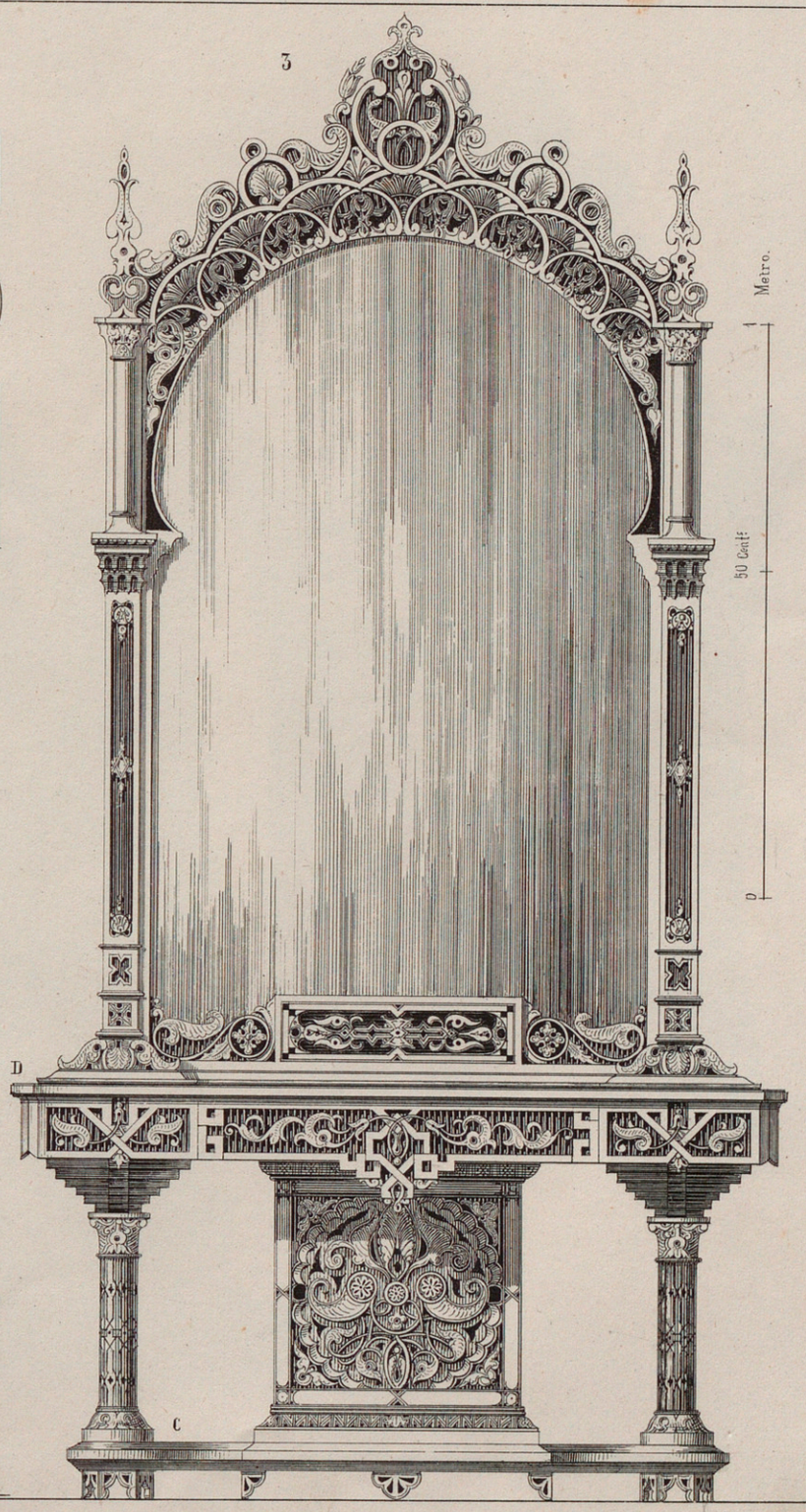




2



3

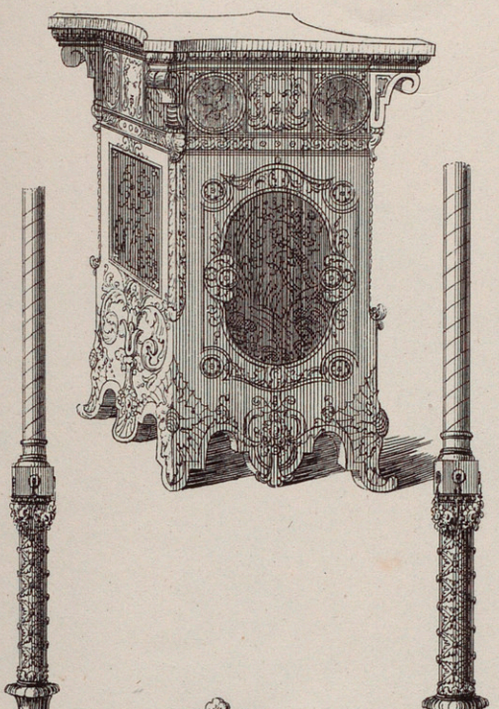


I. R. inv.

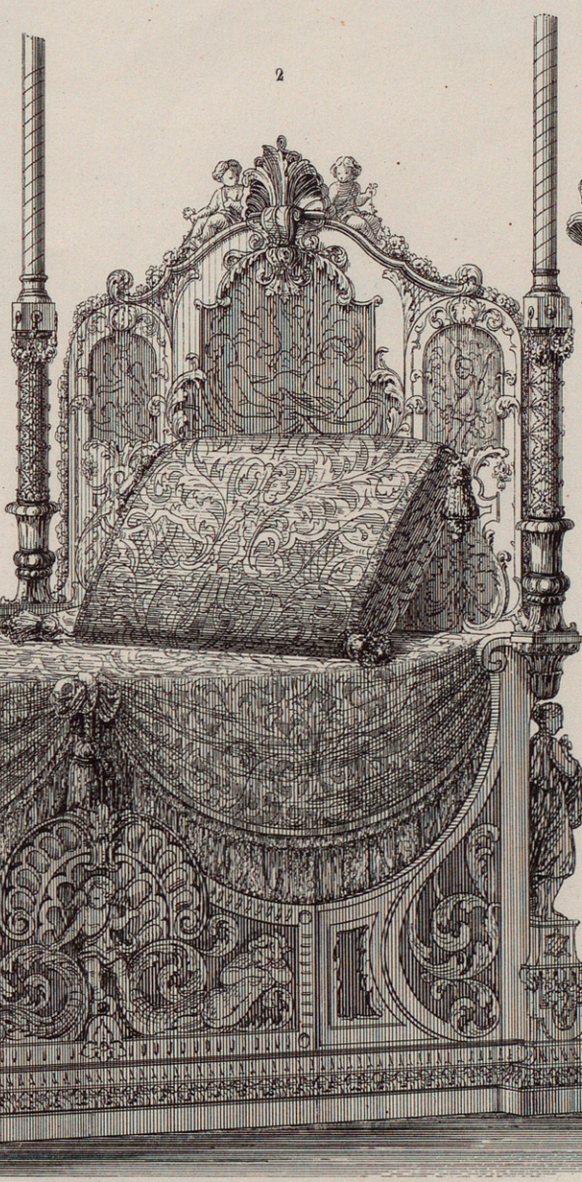
Lit. UNION. Rambla Stª Mónica 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor

J. Serra Lit.

1



2

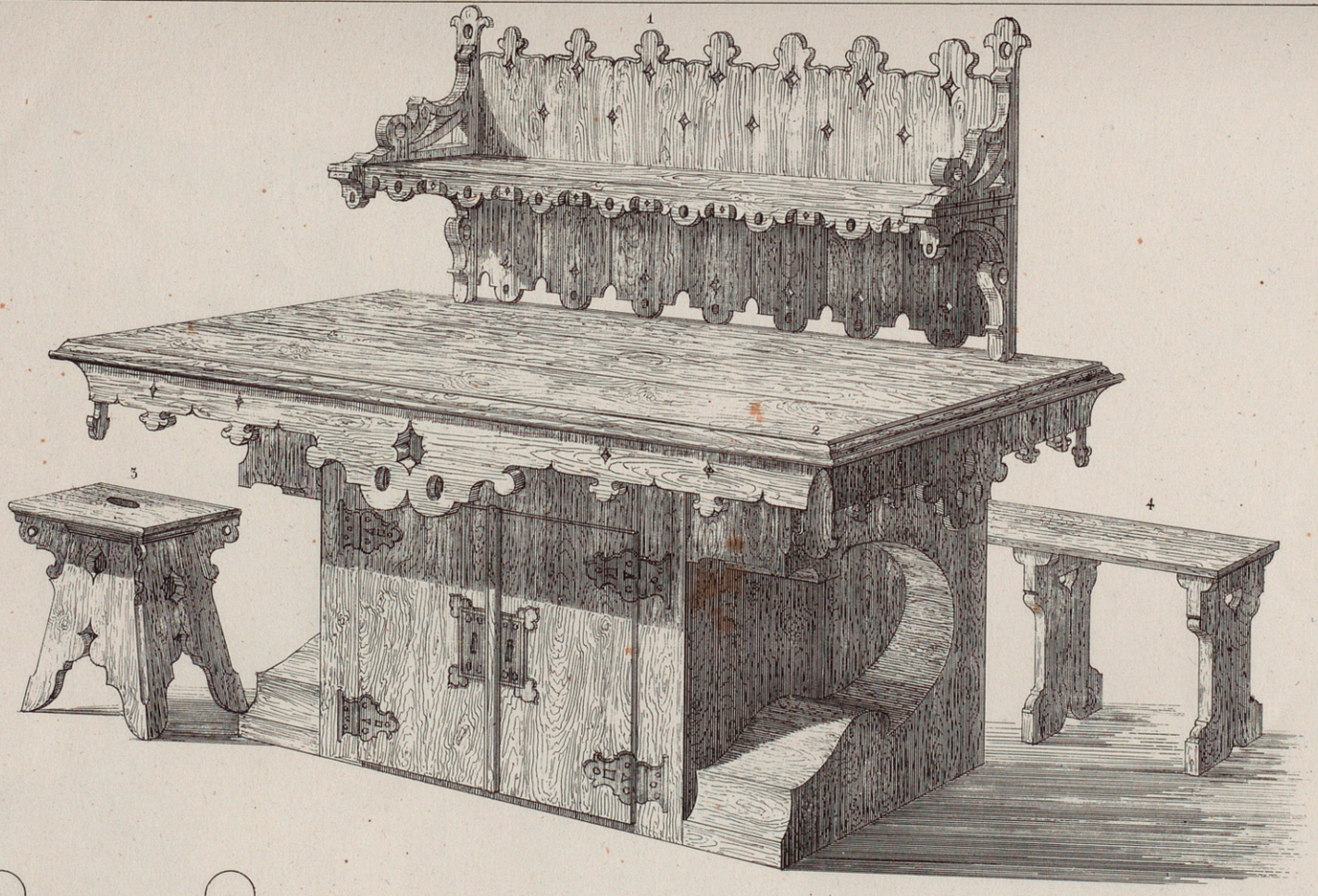


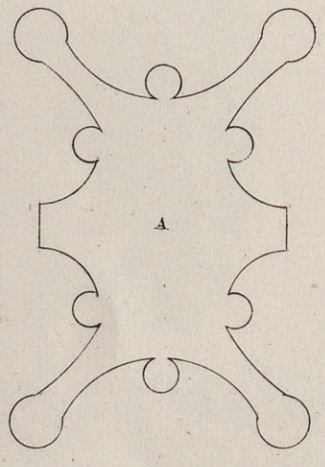
3

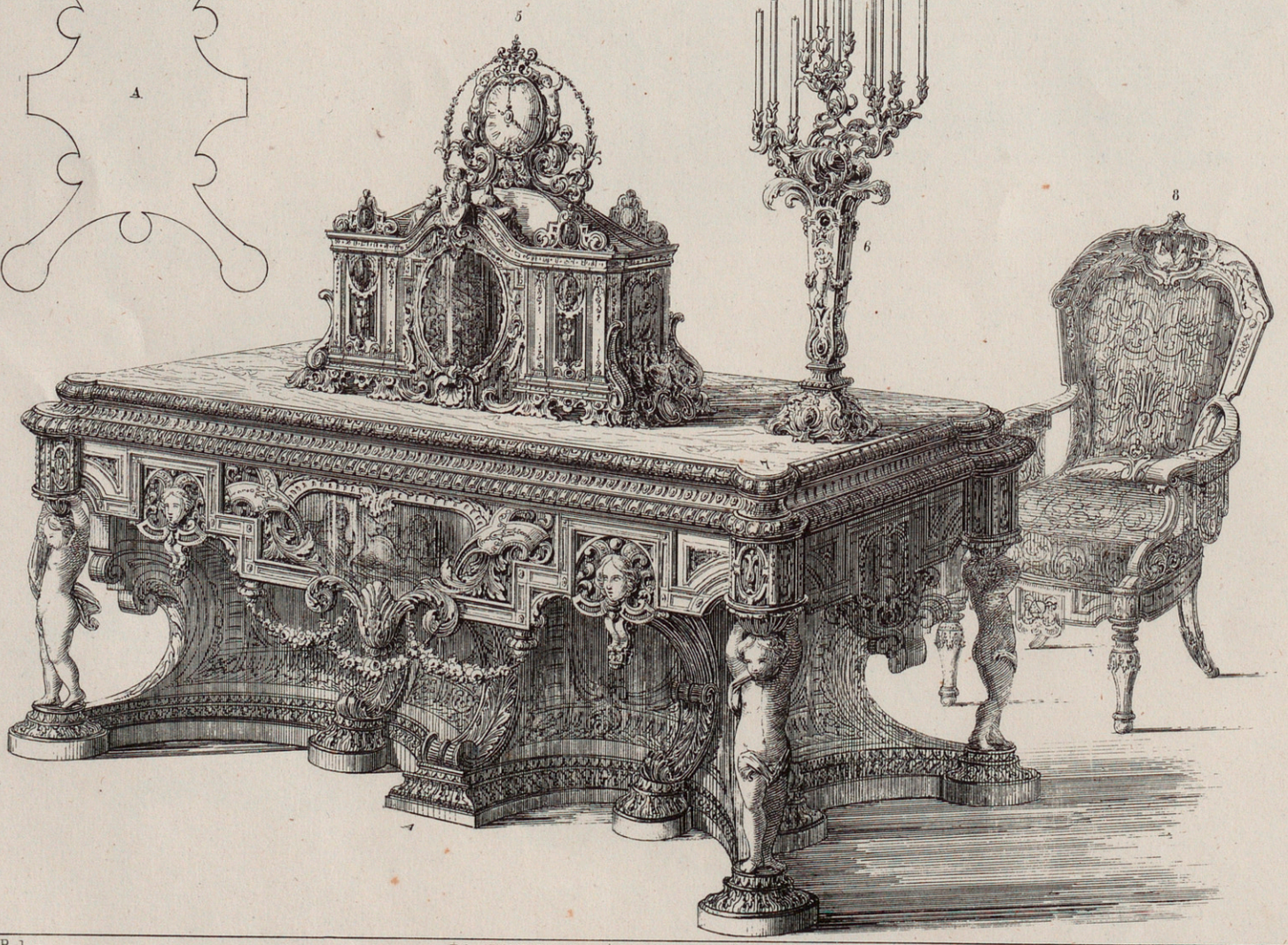
L. R. inv.

Lit UNION Rambla Sª Monica 10. Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Serra lit.







L. R. lnv.

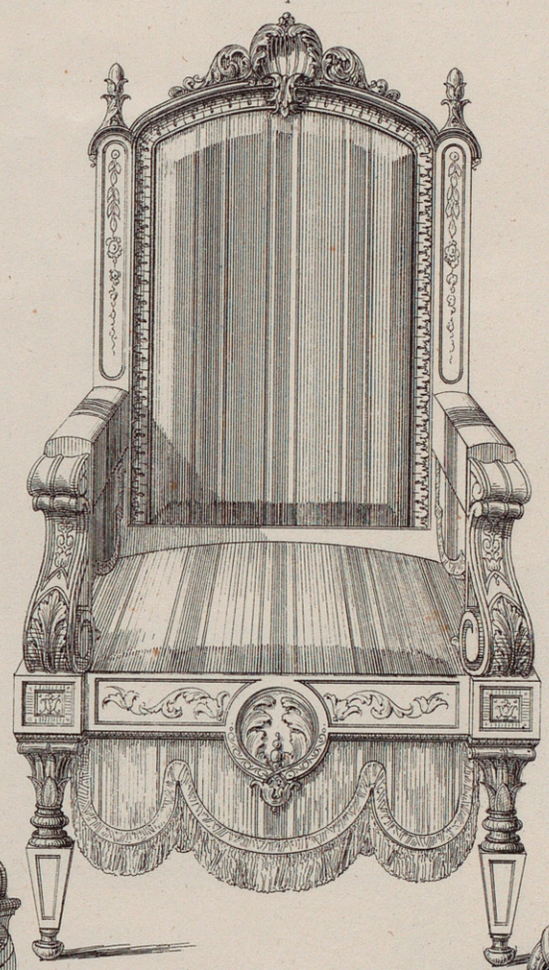
Lit. UNION Rambla Stª Mónica Nº 10. Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Serra lit.

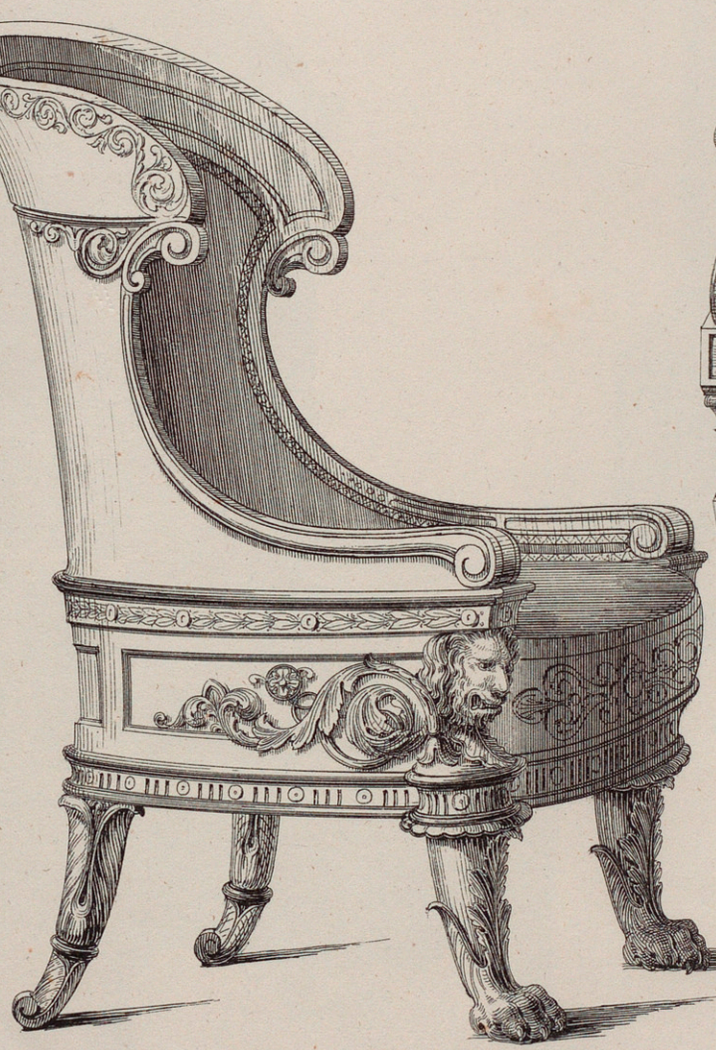
EBANISTERIA. OBRAS DE TALLA

Nº 12

1

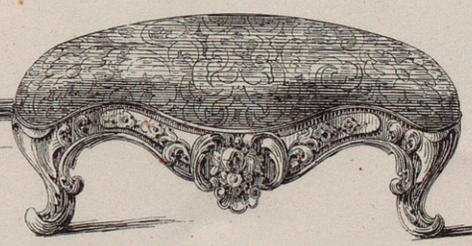


2



3

4

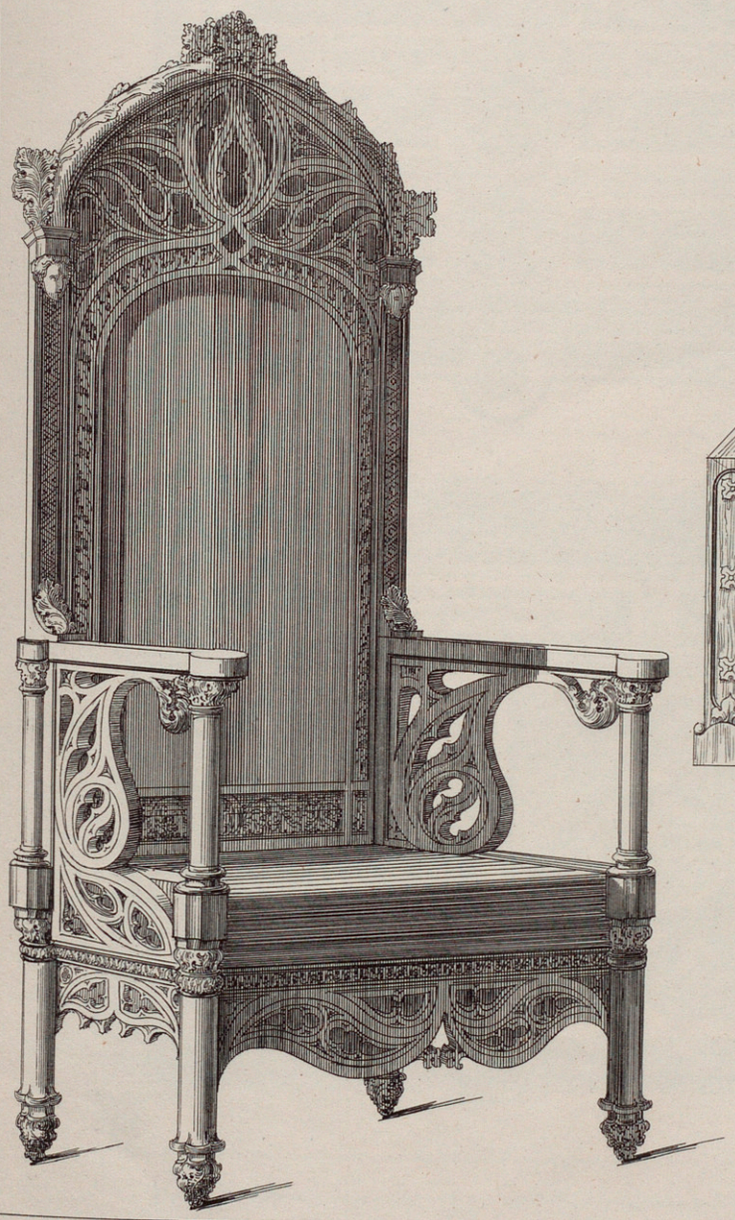


L. R. Inv.

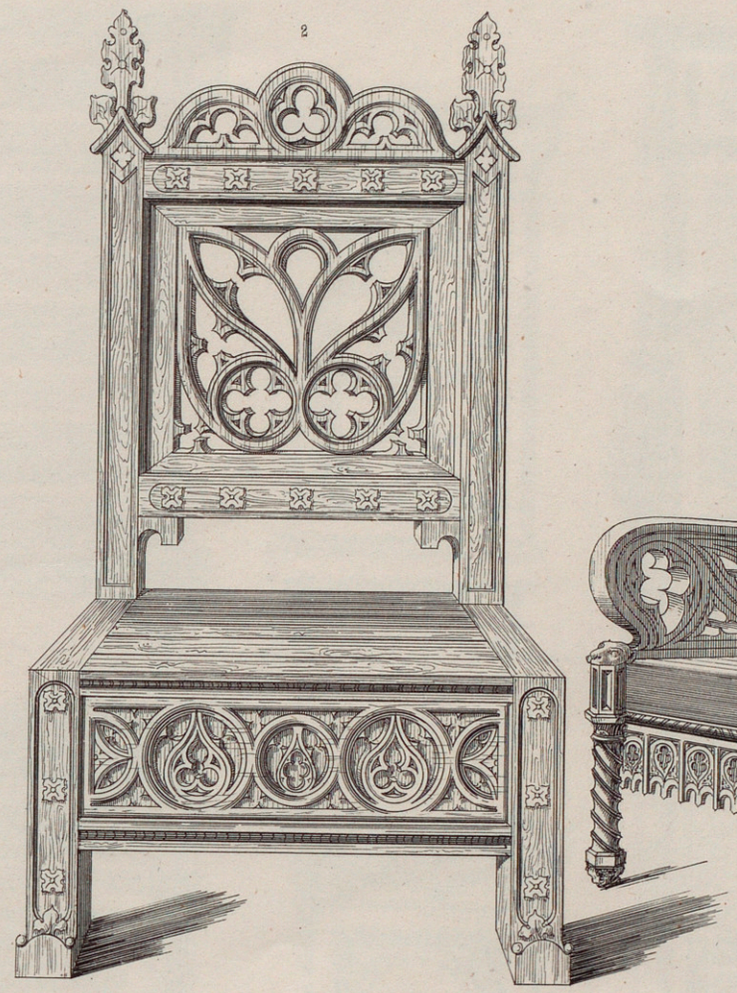
Lit. UNION, Rambla Sta Mónica, 10 Barcelona.
F. CAMPAÑÁ, Editor.

J. Serra Lit.

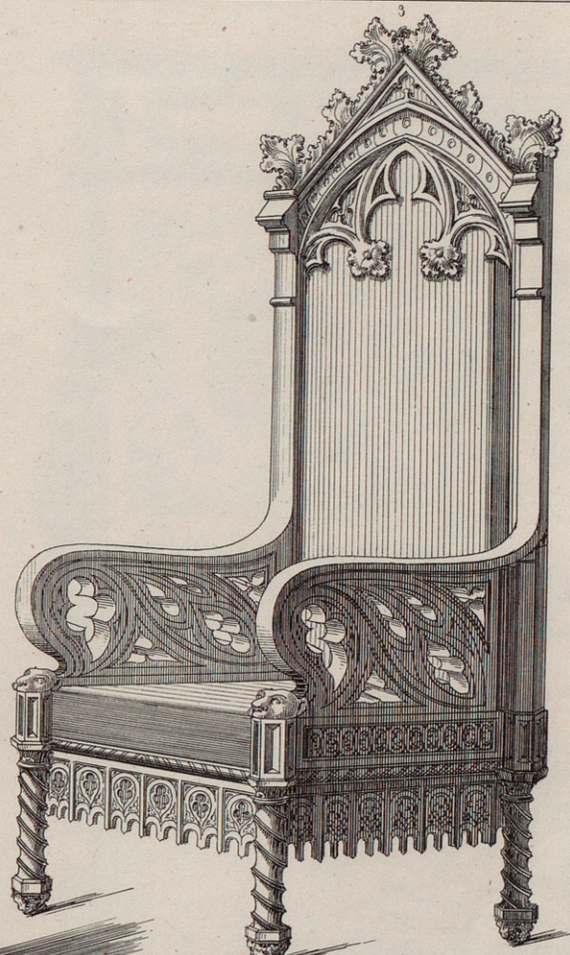
1



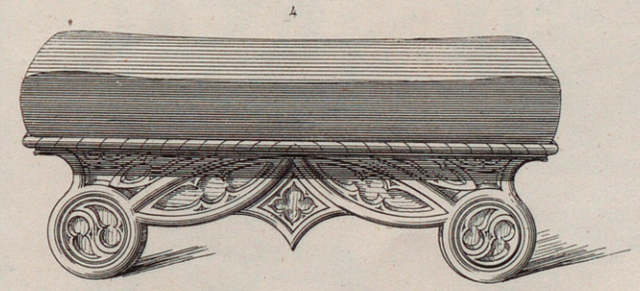
2



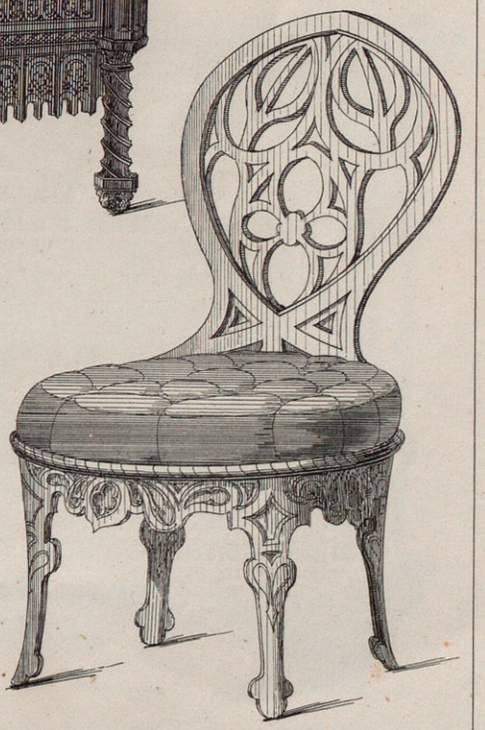
3



4



5

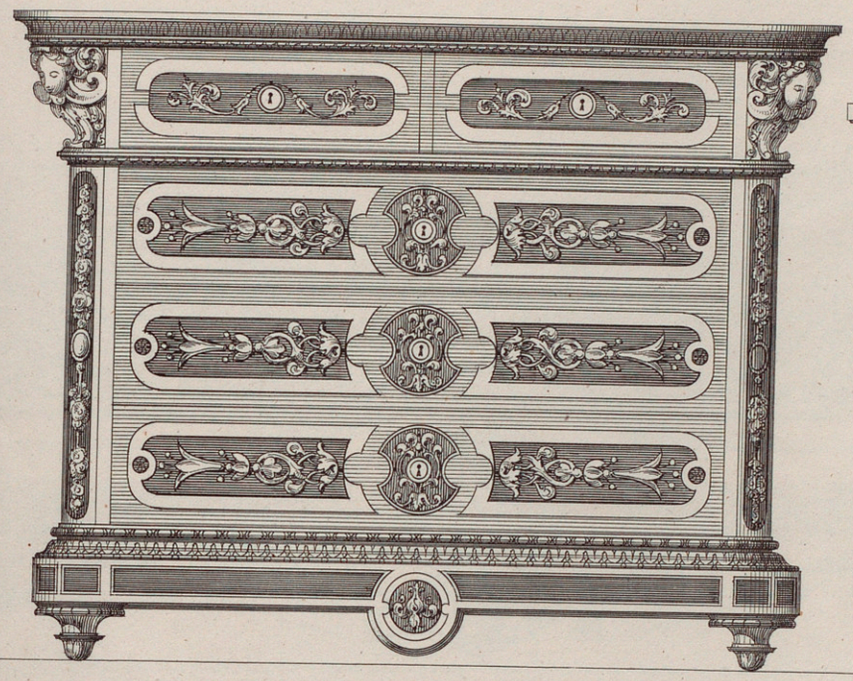


L. R. Inv.

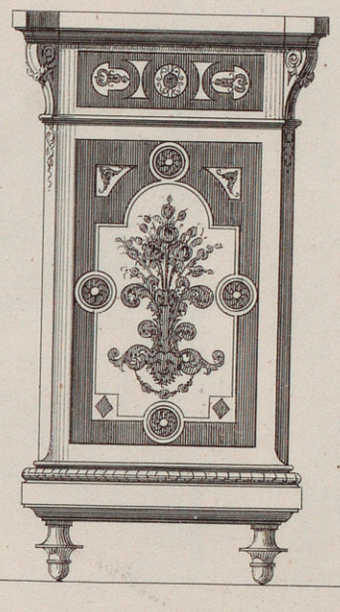
Lit. UNION Rambla Sta Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Serra, Lit.

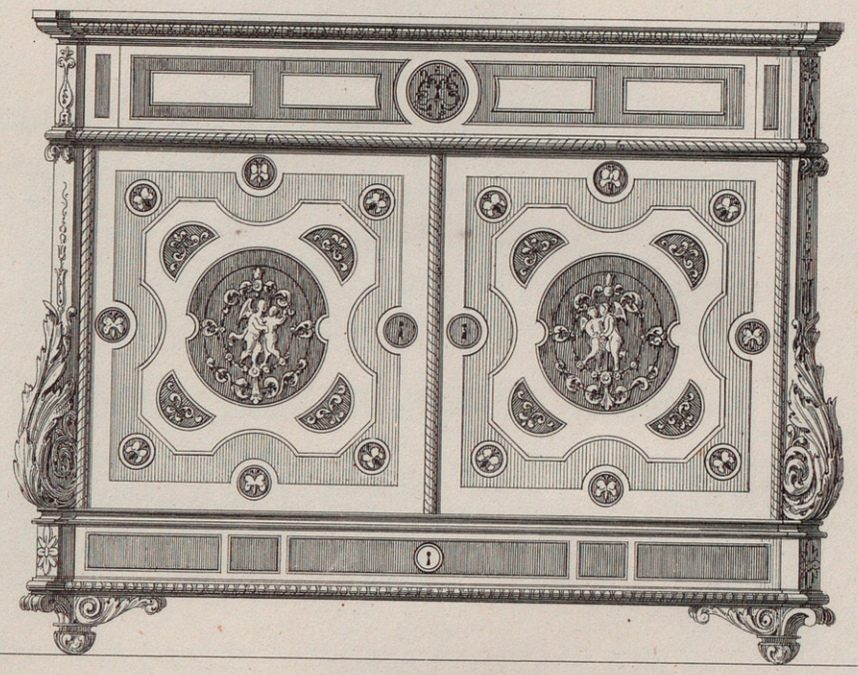
1



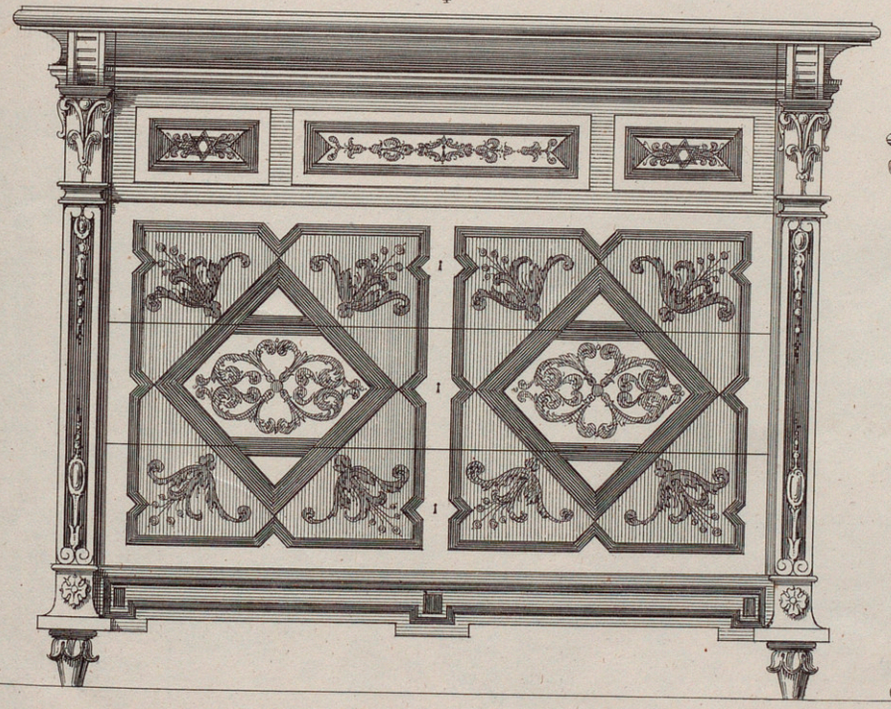
2



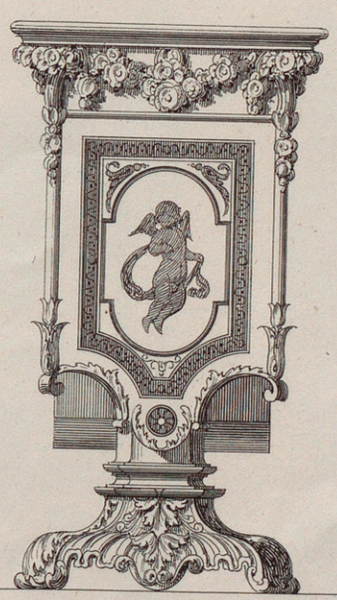
3



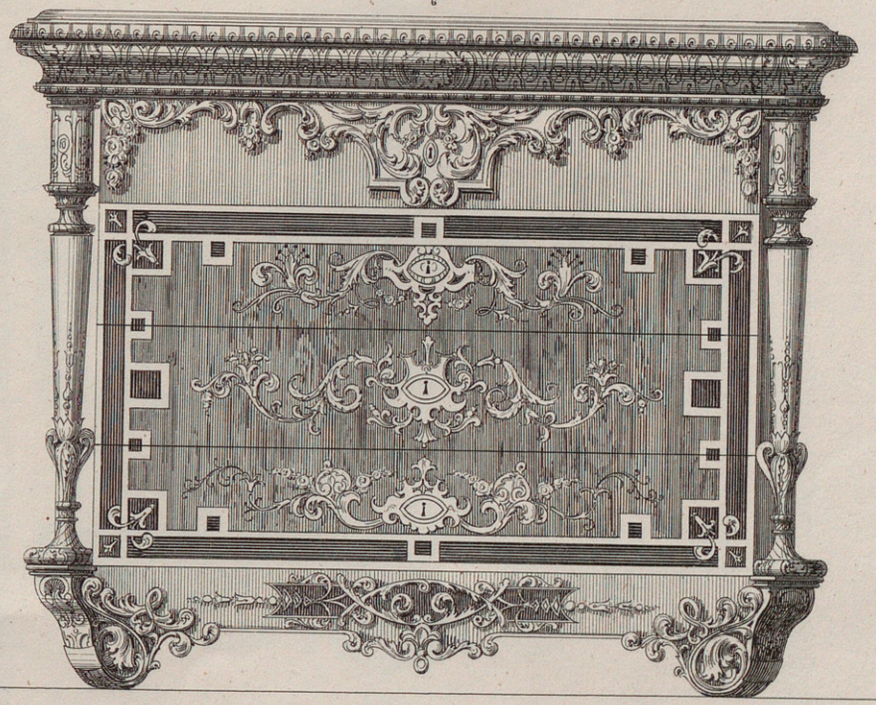
4



5



6



0 50 cmts 1 Metro

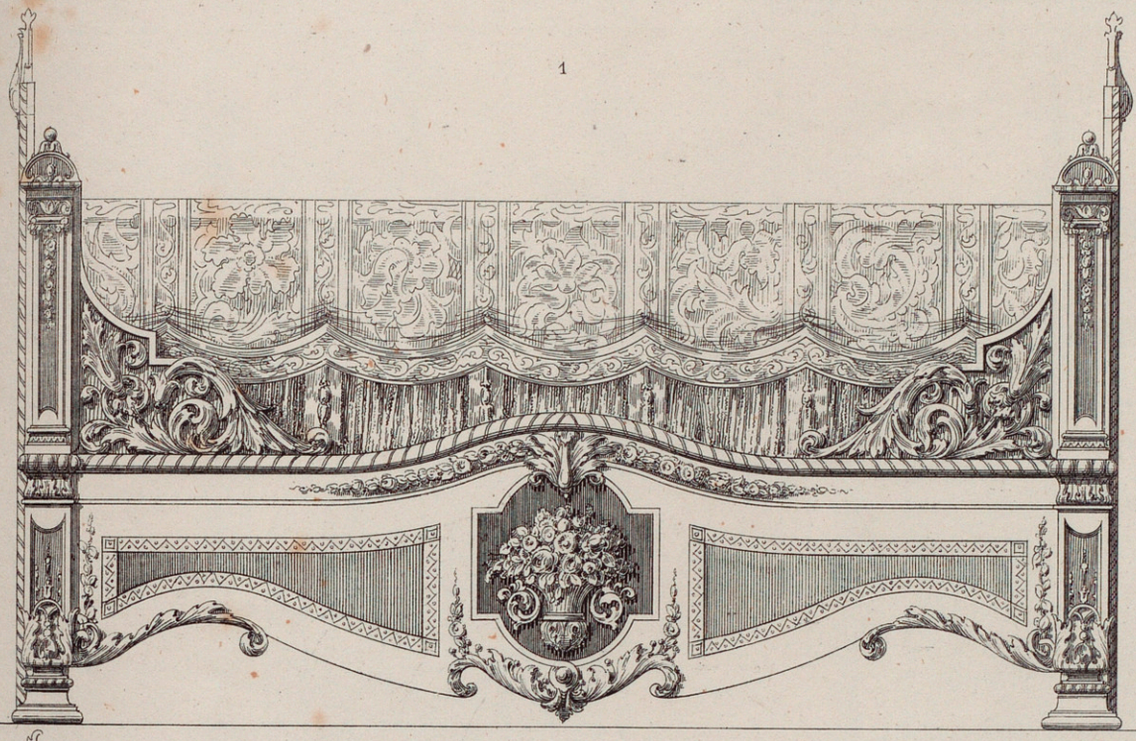
1/4 0 1 2 3 4 5 Palmos Catalanes

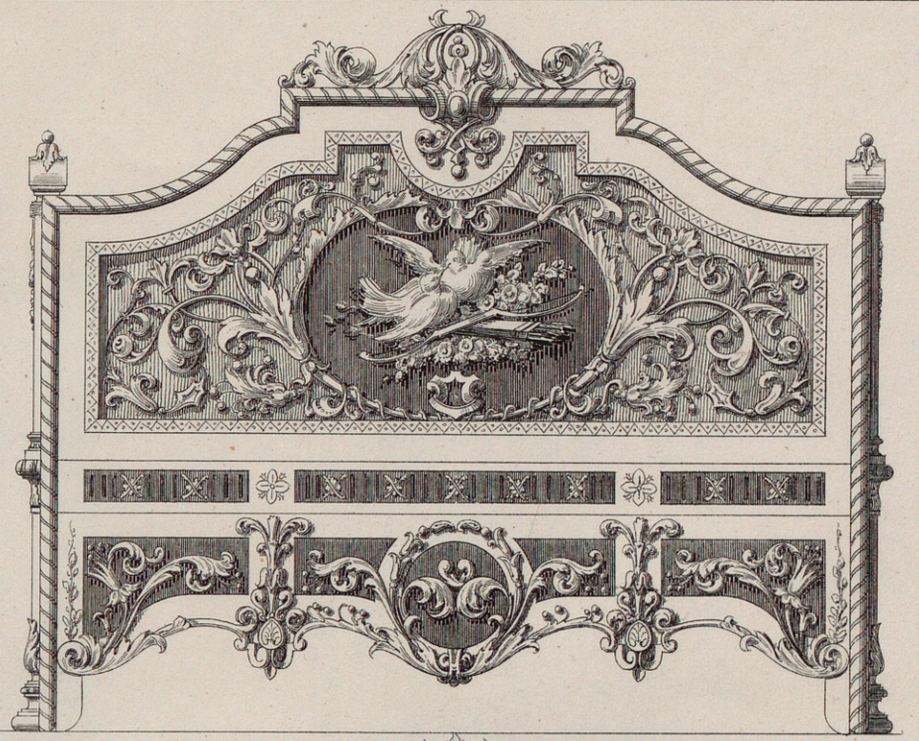
I. R. Iriv.

Lit. UNION Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

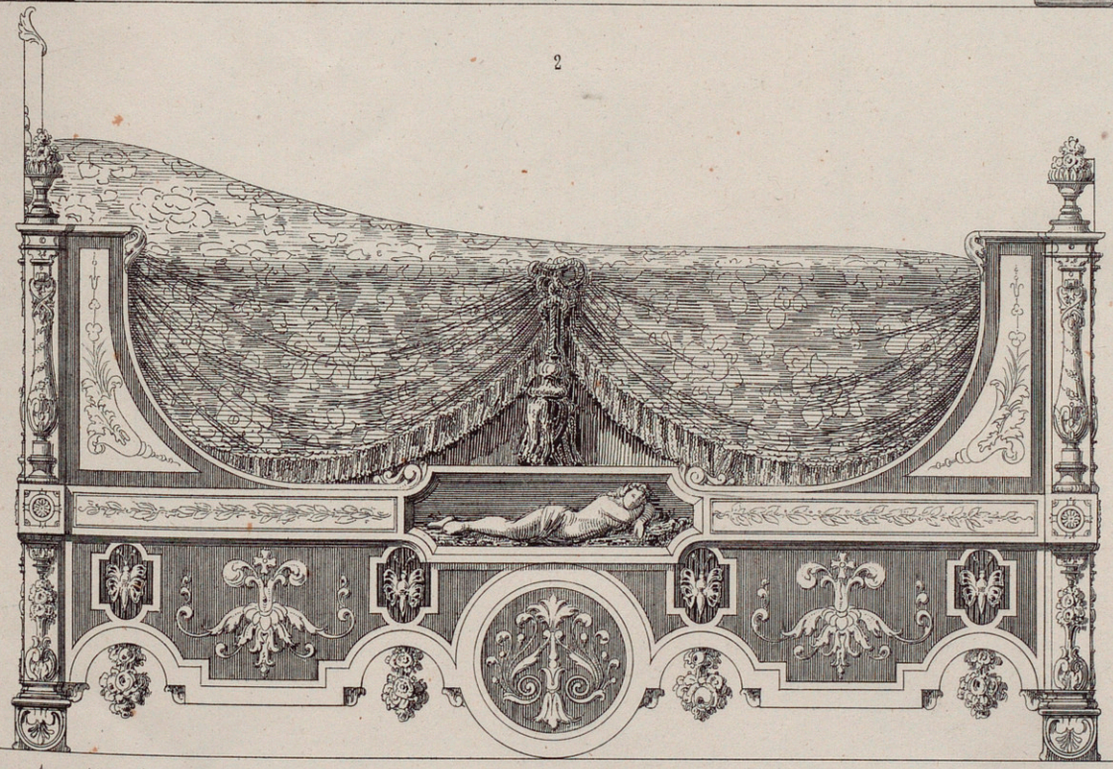
J. Serra Lit.

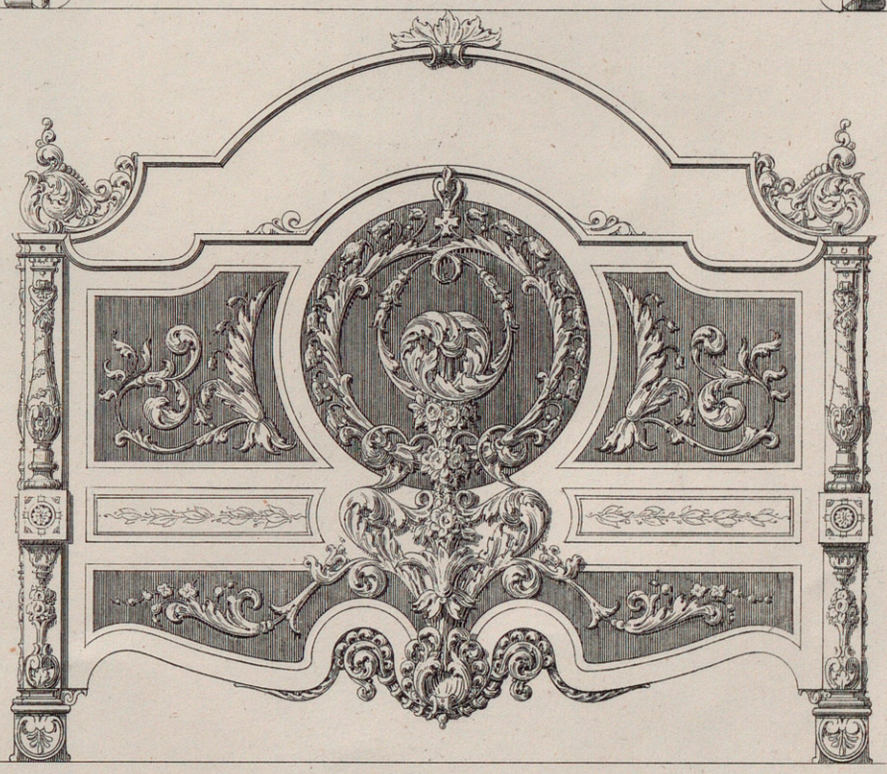
1





2





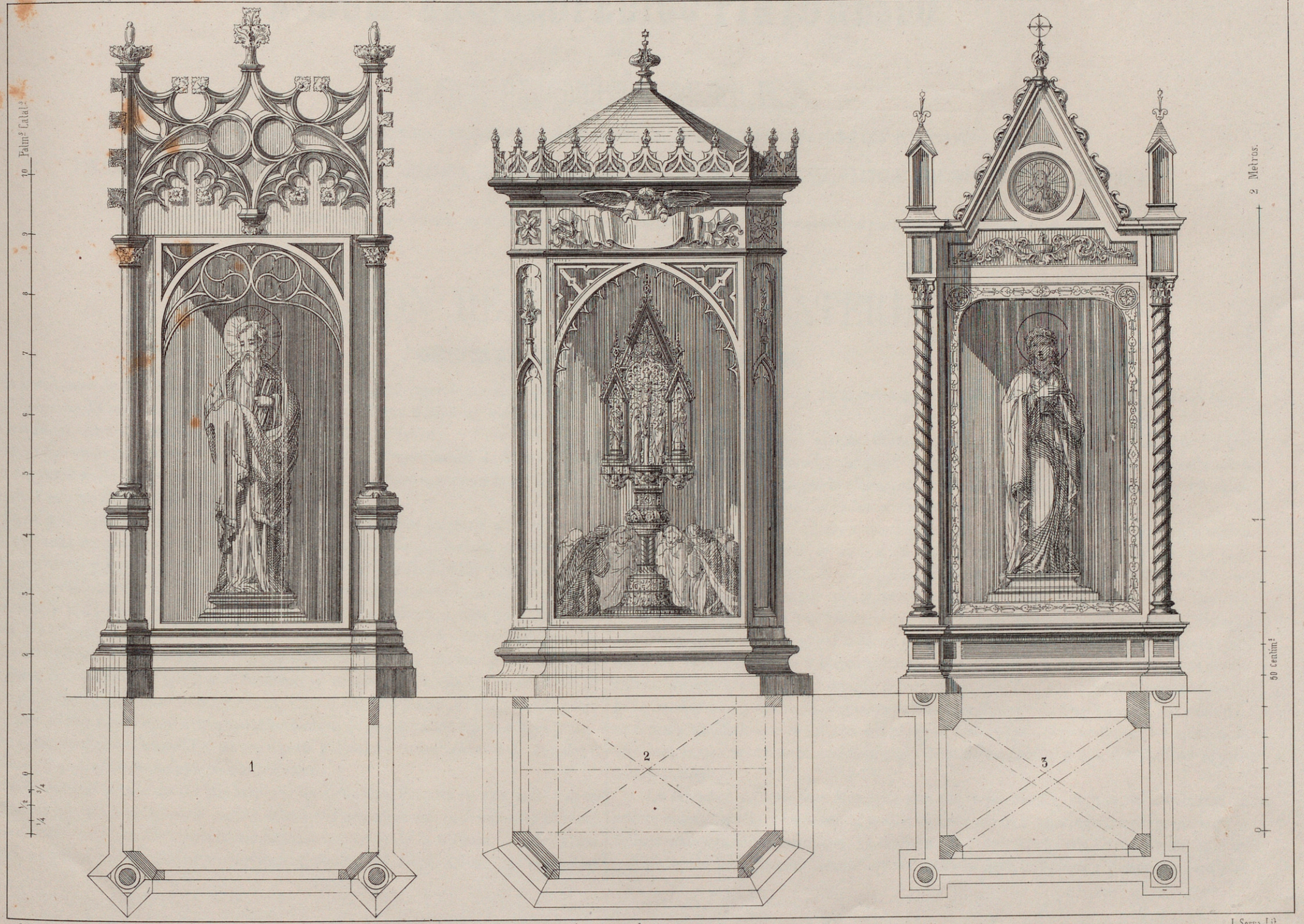
1 ¾ ½ ¼ 0 1 2 3 4 5 6 7 8 Palmos Catalanes

0 1 Metro
50 centis

L. R. Inv.

Lit. UNION Rambla Stª Monica, 10, Barcelona.
F. CAMPANÁ Editor.

J. Serra Lit.



L.R.Inv. J. Serra Lit.

Lit. UNION Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

ALBUM ENCICLOPÉDICO-PINTORESCO.

DE

LOS INDUSTRIALES.

COLECCION DE DIBUJOS GEOMÉTRICOS Y EN PERSPECTIVA DE OBJETOS DE DECORACION Y ORNATO EN LOS DIFERENTES RAMOS DE

ALBAÑILERIA, JARDINERIA, CARPINTERIA, CERRAJERIA, FUNDICION, ORNAMENTACION MURAL, EBANISTERIA, PLATERIA, JOYERIA, TAPICERIA, CERAMICA, MARQUETERIA ETC.

Con una serie de adornos de todas las épocas del arte, aplicables á varias secciones anteriores para la correspondiente aclaracion y estudio de las mismas.

SECCION DE JOYERIA Y PLATERIA.

OBSERVACIONES INTERESANTES.

Si hubiésemos de buscar una denominacion que abrazase genéricamente las distintas labores que estas industrias requieren, adoptariamos la palabra *toréutica*; así como para la industria de los vasos de barro se ha adoptado la palabra *cerámica*.

No es que todos los filólogos y arqueólogos se hallen perfectamente de acuerdo sobre lo que entendieron los antiguos por *toréutica*, sino que ninguna denominacion creemos tan adecuada á nuestro objeto como esta.

La *toréutica*, parece que no estuvo circunscrita á los metales preciosos como el oro y la plata, sino tambien al cobre y al hierro; pero al argumento con que podria atacársenos al tratar de platería y joyería podriamos contestar, que no es tan fácil hallar una voz que lo comprenda genéricamente todo. Y sin ir mas léjos: la misma platería lo mismo se refiere á los trabajos de plata que á los de oro, llamando á los que se dedican á ellos ya *plateros*, ya *orífices*. No es pues el material lo que decide la cuestion de nombre, sino la idea que en la elaboracion preside. Y si el platero y el orífice funden, acuñan, abollan y cincelan para sacar obras dignas del arte, ¿por qué el fundidor, el acuñador, el abollador y cincelador no han de poder trabajar en otros metalas que no sean el oro y la plata? No creemos pues fuera de razon llamar *toréutica* al arte que produce obras de metal ya sea por bolladura y cinceladura, por fundicion ó á martillo, en oro ó plata ó bronce ó cualesquiera otros metales ó aleaciones, y aun otros materiales en combinacion.

Puede haberse echado de ver por lo que se ha dicho en el discurso de esta obra, que en la aplicacion del arte á la industria nunca debe ser el procedimiento ni el valor del material la base del mérito de una obra, sino la combinacion armónica de la utilidad de ella y del material en que se trabaja con los profundos sentimientos del alma. Asi es que cuanto en estas observaciones vamos á decir podrá comprenderse dentro de la jurisdiccion de la *toréutica*.

Debemos sin embargo apoyar nuestra opinion en el uso de la palabra *toréutica* que mas probablemente hicieron los antiguos, asi como debemos manifestar que no se nos ocultan las razones que la platería puede alegar, sobre todo en España, para merecer una preferencia entre todos los demás ramos de la industria procedentes de la metalurgia.

Prescindiendo de la verdadera etimología de la voz *arquitecto*, tenemos, que en la nocion cientifica de la *arquitectura*, es decir en la técnica del arte de construir edificios, cabe perfectamente la de carpintería, al paso que en la de la escultura entra lá de la *toréutica* asi como la *cerámica*; sin que por esto la nocion artística pueda ser otra en el técnico ó ingeniero de edificios, el toreuta y el cerámico que la de la idea que quiera representarse. Siempre el símbolo deberá ser la espresion de un edificio ó de cualquiera otro objeto que tienda á reducir las formas orgánicas á las geométricas para responder á las necesidades de la civilizacion: siempre el carácter del espíritu deberá ser la idea dominante en la representacion de la forma orgánica y animada. Por consiguiente sea piedra ó madera ó metal, sea masa dura ó masa blanda lo que se trabaje, sea el cincel ó el vaciado el procedimiento empleado, la idea será la que resolverá la cuestion, y sin dejar de ser *toréuta* podrá el artista ser *arquitecto ó escultor*.

La *toréutica* no será pues otra cosa mas que la produccion de una obra de metal en relieve entero, medio ó bajo, con el ausilio de instrumentos puntiagudos, ya preparando el trabajo con el vaciado ó acuñado, ya desbastando ó forjando á martillo el material. Asi se han trabajado desde las mas remotas épocas el oro la plata el bronce y hasta el hierro y el

estaño; y desde el tiempo de los heroes de Grecia, que podriamos remontar al siglo X antes de Jesucristo, la Historia nos proporciona datos que comprueban la existencia de estos trabajos.

Quizá en los primeros tiempos la *toréutica* no consistió mas que en la abolladura y cinceladura de planchas de oro, y en el embutido de hilos de este metal en otros materiales: quizá las estatuas en oro que la Historia nos dice existieron en los templos de Babilonia y en los de Asia, no fueron mas que un plancheado del mismo metal sobre una forma de otra materia: quizá la fundicion fue posterior; como no cabe duda que las otras metálicas del celebre estatuario griego Fidias fueron trabajadas por procedimientos toréuticos combinados. De todos modos el lujo hizo que la *toréutica* se estendiese desde la produccion de trabajos artísticos para servicio de templos, habitaciones particulares ó establecimientos públicos, á la fabricacion de alhajas y otros objetos para adorno de las personas.

Pero no todos los metales respondieron perfectamente á la exigencia suntuaria de los hombres; y los mas escasos y menos sujetos á oxidacion debieron ser preferidos para objetos de lujo á los mas abundantes oxidables o comunes: el oro y la plata merecieron mayor estima que el bronce y el hierro; y las piedras preciosas, el nacar, el coral, el marfil, los camafeos, los esmaltes y las obras de ataujía llegaron á ser los adornos mas comunes de aquellas alhajas de metal.

Homero cita los vasos, páteras, copas, trípodes, corazas, escudos y otros muebles semejantes de metal usados por los heroes de su poema. La copa de Nestor con doble fondo formando sus tres asas unas palomas de oro, la coraza fabricada en Chipre, el escudo con la cabeza de la gorgona Medusa, las demas piezas de la armadura de Agamenon, y los cráteres sidonios son trabajos mencionados y encarecidos en la Iliada. El escudo de Aquiles como obra de Vulcano, el mejor forjador de aquella época, segun la descripcion de Homero, tenia tal riqueza de representaciones artísticas, que no puede considerarse que el procedimiento para este género de trabajo fuese otro que la fijacion de las figuras en un fondo por medio de clavos.

Pero desde aquellos tiempos la fabricacion de vasos metálicos recibió grande impulso á favor de dos descubrimientos importantes, á saber la fundicion y la soldadura. Prescindiendo de que estos procedimientos no hubiesen sido importados de antemano de los paises situados mas al oriente del Asia, hallamos en el siglo VII antes de Jesucristo á Roeco y á su hijo Teodoro, ambos de Samos, emplear la fundicion del bronce y del hierro, habiendo Teodoro vaciado un gran cráter ó vaso de plata para Creso rey de Lidia, y otro de oro que se veia en el palacio de los reyes de Persia. A los samienses se atribuye la gran pila de cobre que se contó entre los tesoros de Olimpia, figurando en sus bordes unas cabezas de grifo de relieve entero, sirviendo de pies tres estatuas arrodilladas de 7 codos de altura.

En cuanto á la soldadura como union química de metales, debe atribuirse su invencion á Glauco de Chio.

Pero pasemos por alto todos los trabajos de los antiguos griegos y romanos en toréutica, sobre todo cuando el lujo quedó arraigado en la gran capital del mundo conocido, y el caballero como la dama romana hacian alarde de sus tesoros dentro de la ciudad como en sus *villas*. Dejemos toda la riqueza bizantina, asi en metales como en piedras preciosas, que los poderosos de la corte oriental reunieron como para suplir la falta de génio que se notó en la produccion de obras de arte; y prescindamos de mucha parte de la edad media, heredera de los principios bizantinos en el ramo de que se trata, y en que la piedad produjo para lustre y esplendor del culto católico tanto como la época que la precedió habia producido para ostentacion y lujo de la corte bizantina. Todas estas investigaciones serian mas provechosas para la ciencia arqueológica que para la produccion.

Por otra parte casi todo lo que dichas épocas produjeron no existe ya, y lo poco que existe es de dificil acceso. La avaricia unas veces, la ignorancia otras, y la necesidad las mas por razon de los trastornos políticos que han volcado las mas arraigadas fortunas, han sido las causas de estas perdidas sensibles para el arte. Del florentino Benvenuto Cellini que con tanto credito trabajó en platería, apenas queda mas que el nombre: y esto que vivió á principios del siglo XVI, época no tan distante de nosotros, que no hubiesen podido conservarse las vajillas que hizo para los cardenales Cibo, Cornaro, Ridolfi y Salviati, asi como muchos de los objetos para los aparadores del comedor de Francisco 1.° de Francia de quien fué muy apreciado. Cellini trabajó en el estilo del renacimiento asi como Juan Brailler y Carlos Poupart en Francia habian trabajado anteriormente en estilo gótico.

Otros plateros pudierámos citar con igual nombradía que estos; pero en la necesidad de circunscribirnos á España por la mayor facilidad que nuestros industriales plateros pueden tener de examinar las obras de los artífices de las edades pasadas que existan, omitirémos lo correspondiente á otros paises, y tomarémos de nuestra historia los recuerdos mas antiguos que conserva.

Por el estilo gótico trabajó en plata Jaime Castelnou la Custodia de la Catedral de Valencia en 1454; y esculpió una estatua de la Vírgen con el niño Jesus en una mano y un ramo de azucenas en la otra, la doró en parte, y la adornó con joyas de mucho valor. Las dimensiones de esta imagen bastan para dar idea de lo considerable del trabajo, pues no bajó de 8 palmos la altura que le dió. Su discipulo Nadal Irro no desmereció de las cualidades del maestro, y le ayudó en estas obras de arte.

Fr. Juan de Segovia fué el platero que sobresalió en España durante el mismo siglo XV. Fué lego del monasterio de Guadalupe en Estremadura, para el cual trabajó las mejores alhajas como son, custodias, cálices, cruces, relicarios y muy partícularmente una urna para colocar en el monumento del Jueves y Viernes Santo, la cual adornó con ricos esmaltes. Una alhaja conservaba el monasterio, digna de notarse aqui quizá mas por el sentido alegórico que encerraba, que por su trabajo. Era un salero que figuraba un leon despedazando una granada. Conservaba el monasterio esta alhaja; y cuando los reyes Católicos fueron en romeria á aquel santuario para dar gracias á Dios por la conquista de Baza, Fr. Juan propuso al prior regalarlo á los monarcas. Y á decir verdad la representacion de aquella obra alegórica, bien digna era de unos monarcas que llevaban en sus enseñas el leon, y habian principiado con buena suerte la conquista del reino mahometano de Granada.

Trabajó con Fr. Juan su discípulo Pizarro, el cual en 1487 acabó la custodia del monasterio por fallecimiento de su maestro.

Despues de estos artífices hállase á Henrique de Arfe de nacion aleman; pudiendo presumirse que le traeria á España Felipe 1.° el Hermoso yerno de los reyes Católicos, á principios del 1500. De este artífice hace mencion su nieto Juan de Arfe y Villafañe de quien hablarémos luego, diciendo: «que llegó hasta el punto en la manera gótica, como parece de la «obras de su mano que hay hechas en estos reinos, como son la custodia de Leon (trabajada en 1506) la de Toledo (trabajada en 1517) la de Córdoba (en 1513) la de Sahagun, y «otras muchas piezas que quedaron suyas, repartidas en toda España, en que se muestra el «valor de su ingenio raro con mayor efecto que el que puede describirse.

Este fué probablemente el último período del estilo gótico en las obras de platería. Despues de Henrique de Arfe, los plateros introdujeron un nuevo estilo, el estilo greco-romano que se hallaba estendido por Italia, dando de mano á la manera gótica; y he aqui la razon de que el estilo del renacimiento lleve en España la denominacion de *plateresco*, y de que hayamos dicho pocos períodos ántes, que la platería puede alegar en nuestro pais derechos artísticos sobre todos los demas ramos de la industria procedentes de la metalurgia.

A un sobrino de Henrique de Arfe se debe la introduccion en España del torno en la platería. Llamóse Juan Ruiz por apodo el Vandolino; (*) habiendo sido el primero que torneó en este metal. En 1533 comenzó la custodia de la Catedral de Jaen.

No parece sino que á la familia de Arfe estaba reservada la gloria de realzar el arte aplicado á la platería. En la segunda mitad del siglo XV floreció el célebre escultor en plata el arriba nombrado Juan de Arfe y Villafañe, verdadero toréuta español, natural de Leon, tan entendido platero y artista, que asi escribió su obra *quilatador de oro y plata*, como el libro *Varia conmensuracion*, donde el arquitecto y el escultor, pueden hallar si no un dogma en que creer, una base sobre que poder levantar su inventiva, un principio de proporcion estética. Las catedrales de Avila, Sevilla, Burgos, Valladolid, Segovia, Osma y la parroquía de S. Martin de Madrid, le son deudoras de sus bellas custodias. Su estilo es el del renacimiento, pues nunca trabajó por la manera de su abuelo Henrique Si trabajó en plata cruces altas, cetros de coro, báculos episcopales, blandones, porta-paces, candeleros y mil otros objetos de menor importancia para el servicio del culto, y si labró fuentes y aguamaniles para la casa Real, tambien trabajó en las estatuas de bronce de los enterramientos del Escorial que dirigió Pompeyo Leoni, asi como abolló y cinceló bustos de chapa de cobre, y varios santos de relieve entero para el relicario del Escorial, y grabó laminas para varias obras ya en madera ya en plomo, entre ellas el retrato de Alonso de Ercilla para la primera edicion de la Araucana. Lo que es una prueba de lo que hemos dicho al principio de nuestras observaciones, a saber: que no es el material en que se trabaja ni el procedimiento que se emplea la base de clasificacion del arte, sino la idea que se quiere esteriorizar. Arfe era platero de profesion, pero era artista de espíritu.

(*) Llamósele con este apodo porque fué andaluz; ya porque en la manía de arcaizar se buscase la voz primitiva en la antigua denominacion que llevó aquel pais, ya que á la sazon no estuviese esta adulterada como en nuestros dias. Sabido es que el nombre de Andalucia es una adulteracion de Vandalusia, puesto que en aquel pais residieron los Vándalos inmediatamente despues de haber invadido el imperio romano.

Despues de Juan de Arfe, solo podemos citar por su celebridad al milanés Jacobo Trezzo, el que en 1589 trabajó en oro, plata y engaste de piedras el tabernáculo del Escorial; y con tanta celebridad, que dió nombre en la córte á la calle en que vivió, y aun tal vez sea el mismo *Caballero de gracia* con cuyo nombre es conocida tambien en la misma poblacion otra calle fronteriza á la referida.

He aqui los principales timbres que la platería puede presentar en España para estimular á los que profesan esta industria á elevarse hasta la esfera del arte. Desde aquella época acá se han producido en platería tantas obras ya para el lustre del culto, ya para el servício profano de particulares, que seria largo referirlas asi como mencionar los artífices que las produjeron, al paso que esta tarea nos apartaria demasiado de nuestro propósito.

Si tal es la importancia que la platería adquirió en las épocas que nos han precedido, seria punible que por incuria ó falta de instruccion artística decayese esta industria del puesto en que los plateros artistas de otras edades la colocaron. Es verdad que en la actualidad se fabrican poquísimas piezas de grandes dimensiones; es verdad que el consumo ha disminuido en gran manera por causas que no son de este lugar; pero no faltan ocasiones en que para el servicio de los particulares puede ostentarse no solo riqueza en los medios de ejecucion sino génio en la invencion; y acreditado una vez un operario, acreditado una vez un artista, el consumo aumentará: y apesar del principio de estrangerismo que domina en la calificacion de la bondad ó belleza de un objeto, la luz de la verdad aparece siempre brillante, y la razon recobra sus derechos.

Sin embargo, fuerza es confesarlo, la imitacion de objetos procedentes del estranjero, la aplicacion de adornos incongruentes en los trabajados en nuestros talleres, es lo que mas se ostenta en los aparadores de nuestras platerías. El *passe-par-tout* francés es lo que principalmente constituye el fondo de los adornos que emplean los talleres, sin tener en cuenta que en el arte no responde á la oportunidad de nada lo que tiene la pretension de servir para todo.

No queremos con esto decir que la platería se halle tan atrasada entre nosotros que no haya producido obras de mérito artístico; quisierámos sí que, aun en las obras mas insignificantes, se echase de ver menos descuido y mayor combinacion de la utilidad y la comodidad con la idea. Porque en los objetos de menos importancia es donde pueden revelarse tambien dotes artísticas, aunque no sea mas que por la revelacion de la espontaneidad del pensamiento, y de su combinacion armónica con la forma y el material. Un pavo real, un torero clavando banderillas, han servido muy á menudo de palillero en nuestras mesas; despabiladeras se han visto en forma de carro triunfal, y figuras que apenas han tenido un pié de altura han sostenido candelabros de seis y ocho mecheros los cuales debian llevar bujías de las dimensiones necesarias para alumbrar nuestros gabinetes. Estos contrasentidos son efecto de falta de criterio artístico, dote que la instruccion solo puede proporcionar; y la instruccion

si no da las cuálidades que constituyen el artista, da el juicio necesario para contenerse dentro de límites razonables que no repugnan al sentido comun.

Se nos alcanza muy bien que aun nuestros mas aventajados plateros de las épocas que nos han procedido cayeron en faltas de propiedad dignas de censura; por esto no aconsejamos la imitacion servil de lo que ellos hicieron, sino que se vaya á buscar el espíritu que en sus obras domina para lanzarse despues á producir con buen conocimiento del materialismo de la ejecucion, buena penetracion del objeto que se ha de responder, y buen criterio para no faltar á los sentimientos del alma con la menor de las incongruencias. La primera cualidad se adquirirá con la manipulacion en los talleres, la segunda con el exámen de las necesidades y medios comunes de satisfacerlas, y la tercera teniendo presentes los principios que las teorías del arte pueden enseñar.

Debe solamente ocuparnos esta última circunstancia ya que tratamos de la aplicacion del arte á la industria.

Partimos del principio de que los objetos de platería así como toda clase de joyas pueden ser así de plata como de oro: que su adorno puede constituirle las obras de ataujía ó embutido de metales unos en otros, los esmaltes y las piedras preciosas trabajadas simplemente en formas geométricas para descubrir sus focos, ó en formas artísticas, como las obras de escalptura: que el mérito artístico de tales objetos asi puede referirse á la arquitectura como á la escultura. Esto supuesto, veamos cual debe ser el espíritu que debe dominar en los trabajos de toréutica.

Distingamos en primer lugar las alhajas de las joyas. Hemos dicho que las primeras constituyen el adorno y utilidad asi de los establecimientos públicos, como de las habitaciones particulares. Cuando el adorno de un interior ó de un mueble cualquiera se hace consistir en estatuas, el escultor es quien debe responder de las circunstancias artísticas de ellas; y no debemos aquí prescribir reglas al artista estatuario, por que no es de nuestra incumbencia. Cuando la utilidad es el objeto de la obra del toréuta, la cuestion cambia de aspecto. La simple utilidad no basta para llenar las condiciones del arte, pero en ella probablemente hallará los temas (digámoslo así) para darle muchas de tales condiciones. La arquitectura en tónces los proporcionará indefectiblemente como arte simbólico, como arte de la forma geometrica y del material inorgánico. Pregúntese á la arquitectura por que medios acude á su decoracion y ornamentacion, y se hallará que lo obtiene por la reduccion de la forma orgánica a la inorgánica, y por el continuado vayven de una á otra. Una coluna tiene su teoria originaria en el tronco de los árboles, una fitaria la tiene en los ramajes de los vejetales, una zodaria la tiene en la combinacion ideal de las formas animales con las vegetales; pero siempre vemos estos tipos dominados por la forma geométrica, el inorganismo del reino mineral, y el simbolismo arquitectónico.

En estos principios está justificada la representacion de templetes para servir de tabernáculos, custodias, andas, relicarios, etc. huyendo de toda apariencia de edificio cuya teoría primitiva sea la construccion de piedra. El torno, el cincel y el abollador pueden producir las formas necesarias para estas representaciones, y el metal se presta facilmente á la accion de estos instrumentos. Pero ninguno de estos instrumentos ni la ductilidad del metal podrán producir sino muy dificultosamente, las superficies planas de la construccion de piedra.

Las joyas, por su uso mas manual, pueden en sus formas apartarse mas del tipo originario de la alhaja: y quizá les convenga mas la combinacion geométrica de líneas, es decir, acercando mas á las formas geométricas de la materia inorgánica la forma orgánica de la teoría originaria. Los rosetones, las cintas, los aros, y todos los objetos que pueden acercarse á las formas que estos objetos pueden afectar, son propios de las joyas. Una culebra hace buen efecto como brazalete, porque tiene el aro á que asimilarse ó tomarse por teoría originaria.

La clase de ornamentacion que admiten ambas clases de objetos que la toréutica puede producir, es otra razon de la diferencia que en ellas debe hacerse. Aunque una alhaja puede recibir como adorno los esmaltes y la obra de ataujía, parece que se le adapta mejor el camafeo. Cuando el camafeo deba figurar en las joyas no debe entonces presentarse como un adorno, esto es, como un accesorio de la joya, sino como lo principal de ella.

Lo que acabamos de decir respecto del camafeo debe entenderse de la piedra preciosa labrada en facetas, cuando su mérito es estraordinario, por su brillo ó por su magnitud ú otra cualquier circunstancia relevante. Entonces el engaste es el accesorio, y cuanto menos aparezca, mejor se responderá al objeto de hacer resaltar el mérito de ella. Porque las piedras solamente labradas por mano del lapidario y no del grabador, que no tengan mérito relevante, no deben considerarse mas que como piezas de un mosaico; y para su engaste será lo mas propio emplear la combinacion de lineas geométricas. Esto no impedirá que se empleen bajo otras formas, no perdiendo de vista que no debe darse á lo accesorio mayor importancia de la que sea necesaria para no quitar al objeto principal su efecto: y accesorio puede ser de la joya una piedra preciosa, como puede serlo de ella el engaste.

Ya que del camafeo hemos hablado no será fuera del caso hablar del sello. Uno y otro trabajo constituyen lo que en la nomenclatura del arte se llama Escalptura.

Consiste la escalptura en el arte de producir un bajo relieve en pequeño. Es en relieve, constituyendo el *Camafeo*: ó en fondo, constituyendo el *sello*. El fin principal del primero es el adorno; el del segundo la reproduccion de ejemplares. Con esta esplicacion es fácil echar de ver que no admiten ambos un mismo engaste ni pueden emplearse en las mismas joyas. Atiéndase al objeto que cada una de esta clase de piedras tiene, y véase lo que respectivamente conviene. La escalptura se ha hecho estensiva al metal. De aqui el cuño que produce la medalla, como si dijerámos, el sello que por medio de la acuñacion produce el camafeo. Solo por economía se graban sellos en metal.

En cuanto al simbolismo de las piedras preciosas, las obras de heráldica pueden dar mucha luz acerca de este particular.

Ya que de heráldica hablamos, no deberán parecer inoportunas algunas observaciones respecto del modo de caracterizar los esmaltes, aunque por mas que no sea que por la aplicacion que tienen estos adornos á las obras de platería y joyería, por los errores que so

bre el particular comunmente se cometen, y sobre todo por que de los talleres de plateros y joyeros salen los distintivos, condecoraciones y escudos de armas, objetos todos que en el estado de nuestra civilizacion son admitidos.

Segun las ideas de algunos quizá se tilde de anómala é incongruente esta materia; pero á estos les contestarémos: que las revoluciones políticas pueden haber abatido la aristocracia de la sangre, y la nobleza hereditaria; no pudiendo menos de confesarse, que si es una verdadera debilidad hacer alarde del lustre de la sangre, no lo es menos despreciar los timbres en que está fundada, porque en ellos está consignada la nobleza de las naciones, cuyos títulos están en el recuerdo de los grandes hombres depositado en las familias que de ellas se han originado. Por otra parte á pesar del ridículo en que se quiere envolver al que tiene la debilidad de hacer un alarde simplemente vanidoso de sus blasones hereditarios, no vemos que se tenga en tan poco la posesion de una ejecutoria de nobleza cuando tantos son los que solicitan honores y condecoraciones, que, las mas de las veces, y segun los medios que para ello se emplean, en vez de ensalzar solo hacen mas visible la pequeñez del que los alcanza. Venimos por consiguiente á parar en que lo ridículo del asunto está no en la cosa, sino en el alarde que se haga neciamente de ella; y que este ridículo ha sido exagerado probablemente mas por envidiosos celos que por filosófica conviccion. Como quiera que sea, las representaciones y el lenguage poético de la heráldica son muy adaptables al arte; y el olvido en que yacen dejan en él un vacío que no puede llenarse mas que restaurando algunos de los principios en que estuvo fundada, ya no para dar á tal ciencia la importancia que tuvo en otras épocas, sino para adaptarla á las ideas de la muestra; ya no por la materia á que tales principios se refirieron, si á tal punto quiere llevarse la cuestion, sino por el simbolismo que encerraron.

Sincerada nuestra conducta, dirémos algo acerca de nuestro propósito que, lo repetimos, no tiene mas objeto que evitar los errores en que sobre el particular comunmente seincurre.

El esmalte practicado con todos los colores no fue hallado hasta 1623 por Juan Toutin platero de Chateaudun en Francia. Anteriormente no se practicó mas que con algunos pocos colores y en pequeños objetos como anillos, medallones, relicarios; habiendose perfeccionado despues en tal grado, que en el dia se aplica asi al oro y á la plata, como al cobre y demas metales, ya en pequeños ya en grandes espacios.

Se ha llamado *esmalte* en heráldica asi á los colores como á los metales, por la sola razon de que entra el metal en su composicion. Mientras esta composicion forma los colores, nada hay que observar relativamente á su representacion: el orífice ó platero esmaltador debe conocer la parte técnica para la combinacion química y para la aplicacion: en ello nada tiene que ver el arte. Pero desde el momento en que se sustituyen las piedras preciosas ó el rayado, es preciso atender á las reglas convencionales, si se quiere, pero no menos atendibles para una observancia uniforme y la comun inteligencia.

Refiriéndonos á la sustitucion de los esmaltes por las piedras preciosas, debemos consignar lo que dice nuestro heraldo Aviles: á saber que:

el topacio sustituye	al oro	ó al amarillo
la perla	á la plata	ó al blanco
el rubí	al gules	ó rojo
el zafir	al azur	ó azul
el diamante	al sable	ó negro.
la esmeralda	al sinople	ó verde
la amatista	á la púrpura	ó morado

Apesar de esto suele incurrirse en el error de emplearse, por ejemplo, el diamante en sustitucion del blanco; error que en heráldica no puede disimularse, pues en sus analogías simbolicas, halló en el diamante la naturaleza y propiedades del carbon que esta piedrá preciosa posee. En efecto no es posible hallar otra que en la representacion de dicho color negro, pueda sustituirle con mas propiedad y mas riqueza.

Respeto de las lineas para una sustitucion de los esmaltes, sienta el mismo Aviles las reglas siguientes:

El amarillo ú oro está designado por puntos.

El blanco ó plata	por la ausencia de todo rayado ó punteado
El gules ó rojo	por lineas en palo.
El azur ó azul	por lineas en faja.
El sable ó negro	por lineas en palo y en faja cruzandose.
El sinople ó verde.	por lineas en banda.
El púrpura ó morado	por lineas en barra.

A estos 7 colores generalmente adoptados añaden algunos, en especial los ingleses, el naranjado y el sanguíneo, representandolos:

el naranjado por lineas en barra cruzandose con otra s en faja:

y el sanguíneo por lineas en banda cruzandose con otras en barra.

He aqui lo que podemos decir acerca del particular por lo que á la platería y joyería atañe. Los demas detalles acerca de la propiedad y demas circunstancias del blason podran verse en las obras de heráldica de Aviles y otras que se han publicado en nues tros dias.

Para concluir nuestras observaciones antes de entrar en la esplicacion de las láminas de esta seccion debemos decir, que en los dibujos de alhajas hemos prescindido de toda escala, porque creemos inútil sujetar á dimensiones fijas objetos que pueden variar infinitamente de tamaño y proporcion segun los usos á que se destinen.

ESPLICACION DE LAS LÁMINAS CORRESPONDIENTES

Á LA

SECCION DE JOYERÍA Y PLATERÍA.

Lámina 1.

Números 1, 3, 3 y 4.

Candeleros de uso comun.

Números 5 y 6.

Despabiladeras con sus platillos. Las proyecciones verticales de estos se corresponden con letras iguales.

Números 7, 11, 14, 15 y 16.

Pendientes ó arracadas.

Números 9, 12, 13, 18 y 20.

Alfileres de pecho para señora.

Números 17 y 19.

Pulseras.

Lámina 2.

Número 1.

Candelabro. Aunque solo se presentan tres mecheros, pueden ejecutarse hasta cinco, combinándolos debidamente.

Número 2.

Palmatoria.

Número 3.

Taza para servir leche.

Números 4 y 5.

Collares para señora.

Números 6, 7, 10 y 11.

Zarcillos.

Números 7, 8 y 9.

Alfileres para el pecho.

Lámina 3.

Números. 1, 2 y 3.

Relojeras.

La de n.° 1 es de estilo griego, las de núms. 2 y 3 son de estilo churrigueresco.

Números 4, 5 y 6.

Adornos para la cabeza y pecho de las señoras.

Números 7 y 8.

Cabezas de alfileres para corbatas de los caballeros.

Lámina 4.

Número 1.

Candelabro. Pueden aplicársele hasta siete mecheros, combinándolos debidamente.

Números 2 y 3.

Jarros para el servicio de agua, café ó leche en las mesas.

Números 4, 5, 8 y 9

Pendientes ó arracadas.

Números 6, 7, 10 y 1.

Alfileres y adornos para el pecho de las señoras.

Lámina 5.

Números 1, 2 y 3.

Vasos de honor, gratitud, ó premio.

La costumbre que principia á introducirse en nuestro pais, de ofrecer vasos para honrar el mérito ó para cualquiera demostracion afectuosa, puede dar grande impulso al arte del platero; pudiendo esplayarse el genio en esta clase de trabajo, y manifestarse las dotes artísticas del que idee la traza.

Números 4 y 5.

Adornos para el pecho y para la cabeza de las señoras.

Números 6 y 7.

Zarcillos.

Lámina 6.

Números 1, 3, 7 y 8.

Adornos para la cabeza y pecho de las señoras.

Números 4 y 5.

Zarcillos.

Número 6.

Taza ó copa de honor Léase la esplicacion de los n.ºs. 1, 2 y 3 de la lám. 5.

Números 6 y 9.

Fruteros ó bomboneras.

Lámina 7.

Número 1.

Gran candelabro de ocho mecheros. Es de estilo churrigueresco. En la letra A se presenta la cuarta parte de la planta.

Número 2.

Alfileres para el pecho.

Número 3.

Pulsera.

Número 4.

Acerico de tocador.

Números 5 y 6.

Adornos para la cabeza y pecho de las señoras.

Numero 7.

Chofeta para calentar la comida en la mesa; pudiendo tambien emplearse para frutero.

Lámina 8.

Nnmeros 1 y 3.

Collares ó adornos del tocado.

Numero 2.

Alfiler para corbata de caballero.

Numeros 4, 5, 7, 8, 11 y 12.

Pendientes ó arracadas.

Numeros 9 y 20.

Copas.

Numero 6.

Compotera ó azucarera.

Lámina 9.

Numeros 1 y 5.

Cálices. Deben ser de oro ó plata y hasta de otro metal; pero siempre ha de ser de oro la copa que ha de contener la especie líquida del sacrificio de la misa.

Numero 3.

Copon ó píxide. Reproducimos aqui lo que acabamos de decir respecto de los cálices.

Numeros 2 y 4.

Cruces de altar. Se han proyectado con una sola fachada.

Lámina 10.

Numero 1.

Alfiler de pecho para señora.

Numero 2.

Cruz de altar. Es de estilo gótico.

Numero 3.

Vinagera con platillo. Juan de Arfe da á las vinageras un tercio de la altura del cáliz. No lo creemos un dogma, pero sí una base de que puede muy bien partir el artífice.

Es de estilo gótico.

Numero 4.

Cáliz. Véase lo que sobre esta clase de vasos sagrados hemos dicho en los números 1 y 5 de la lámina anterior.

Numero 5.

Palmatoria para el servicio de altar.

Lámina 11.

Custodia portátil.

Aunque tambien pueda llevarse en andas, sin embargo por la forma balaustral que tiene no puede pertenecer á la clase de las de asiento.

En el ángulo inferior de la izquierdadel espectador, está trazada la cuarta parte dela planta.

Es de estilo gótico.

Números 2, 3, 6 y 7.

Combinaciones para cruces, ya de relieve entero, ya para realzar sobre un plano.

Su estilo es gótico.

Números 4 y 1.

Candeleros para el servicio de altares.

Son de estilo gótico.

Lámina 12.

Custodias portátiles, si bien pueden colocarse tambien en andas.

La de número 1 es de estilo plateresco ó del renacimiento: la de número 2 es de estilo bizantino: la de número 3 es gótica.

Esta última tiene su planta en la parte superior de la lámina, correspondiendose con la letra A.

Números 4 y 5.

Variantes del cuerpo del viril de las custodias portátiles.

Lámina 13.

Números 1 y 5.

Cálices: el de número 1 es de estilo gótico: el de número 5 es de estilo del renacimiento.

Números 2 y 3.

Cruzes de altar.

Número 3.

Copon ó píxide. Es de estilo bizantino.

Lámina 14.

Números 1. 2, 3, 4 y 5.

Pilitas para agua bendita.

Números 6 y 7.

Cruces de solo una fachada para llevar pendientes del cuello.

Lámina 15.

Números 1 y 5.

Cruces–guiones.

La de número 1 es de estilo gótico: la de número 5 es del estilo plateresco ó renacimiento.

Números 2 y 4.

Blandones.

Juan de Arfe les da vara y media de alto y un tercio de ancho en el pié. Ya hemos dicho que no deben considerarse estas proporciones como reglas, sino como punto de partida.

El de número 2 es de estilo gótico: el de número 4 es churrigueresco,

Número 3.

Relicario de capilla.

Es de estilo gótico.

Lámina 16.

Número 1.

Templete relicario.

La esposicion de una imágen ó de una reliquia exije formas análogas á la de este objeto.

Aunque es balaustrado y puede considerarse como portátil, sin embargo puede llevarse en andas.

Número 2.

Tríptico portátil.

Es de una sola fachada. Puede construirse en plancha, ó vaciado en forma, pero siempre el retoque del cincel deberá ser lo que concluya el trabajo.

Numero 1 y 3.

Custodia portátil.

Sin embargo puede colocarse sobre andas y dentro de otra custodia de asien to, ó de un templete.

Lámina 17.

Numeros 1, 3, 7 y 8.

Mecheros de cornucopia, ó de pared.

El número 1 es de estilo plateresco ó del renacimiento: el de número 3 es churrigueresco: los de números 7 y 8 pueden aplicarse al estilo gótico.

Numeros 2 y 4.

Lámparas de Iglesia.

La de núm.º 2 es de estilo churrigueresco.—La de núm 4 es gótico.

Números 4 y 5.

Sacras para altares.

Lámina 18.

Números 1 y 3.

Pulseras.

Numeros 4 y 5.

Pendientes.

Numero 2.

Candelabro.

Es de estilo plateresco ó del renacimiento.

Numeros 6 y 7.

Relojeras.

La de número 6 es de estilo churrigueresco.

La de número 3 es de estilo plateresco.

Lámina 19.

Numeros 1, 2, 3, 8 y 10.

Adornos para el tocado y pecho de las señoras.

Numeros 4 y 7.

Alfileres para corbatas de caballeros.

Numeros 5 y 6.

Zarcillos.

Numero 9.

Compotera ó bombonera.

Lámina 20.

Numeros 1, 2 y 3.

Adornos para el tocado y pecho de las señoras.

Numeros 4 y 5.

Pulseras.

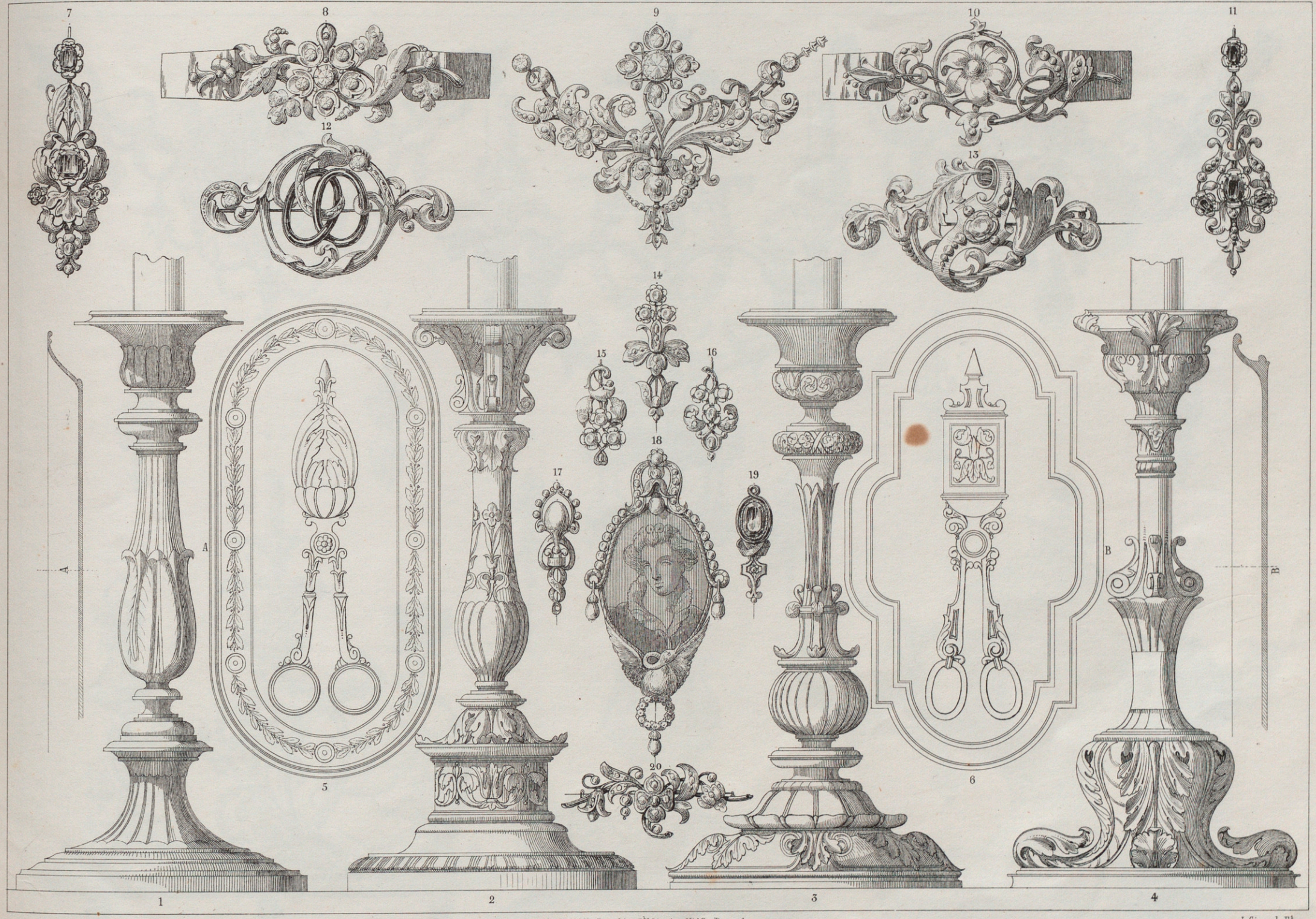
Numeros 6, 7, 8 y 9.

Alfileres para corbatas de los caballeros.

Numero 10.

Escribanía.

Es de estilo árabe.

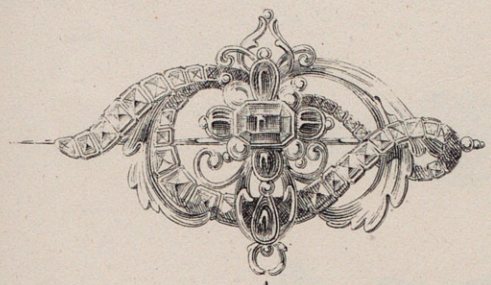


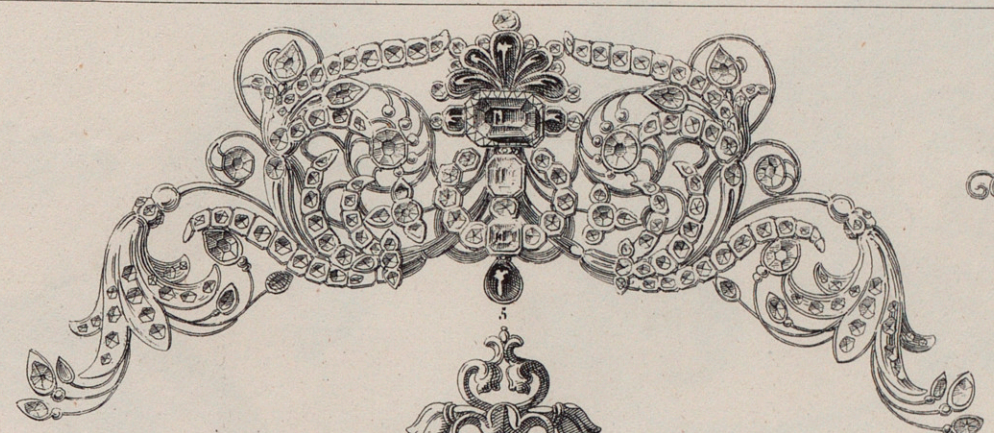
L. R. Inv.
Lit: UNION Rambla Stª Mónica Nº10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J. Giraud Fl

L.R. Inv.

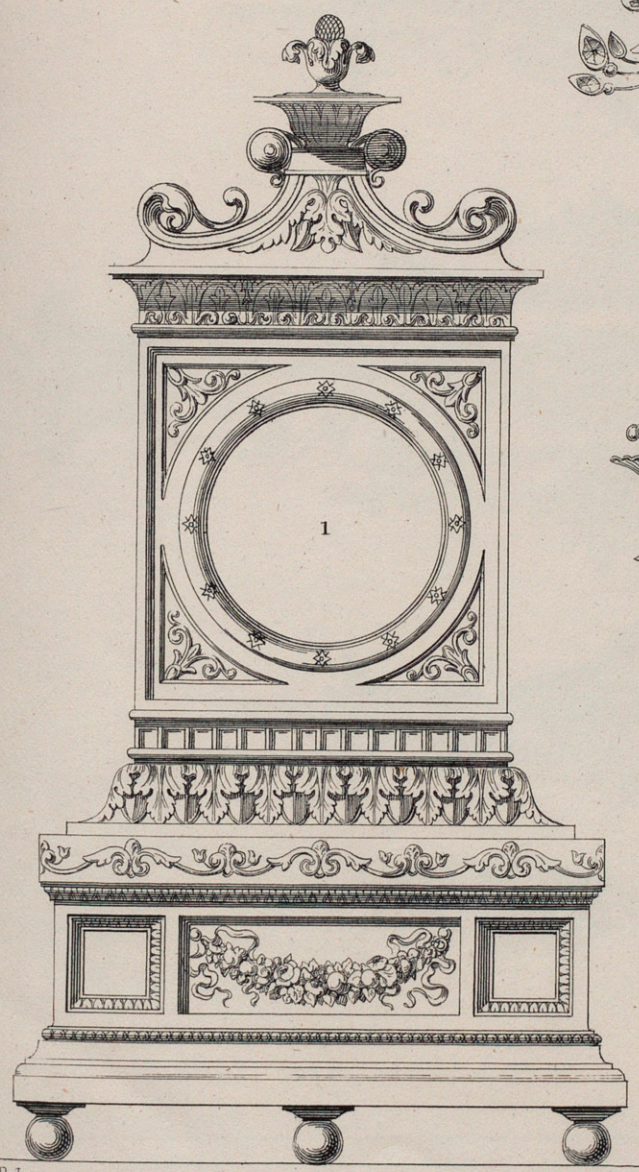
Lit. UNION Rambla Stª. Mónica N. 10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

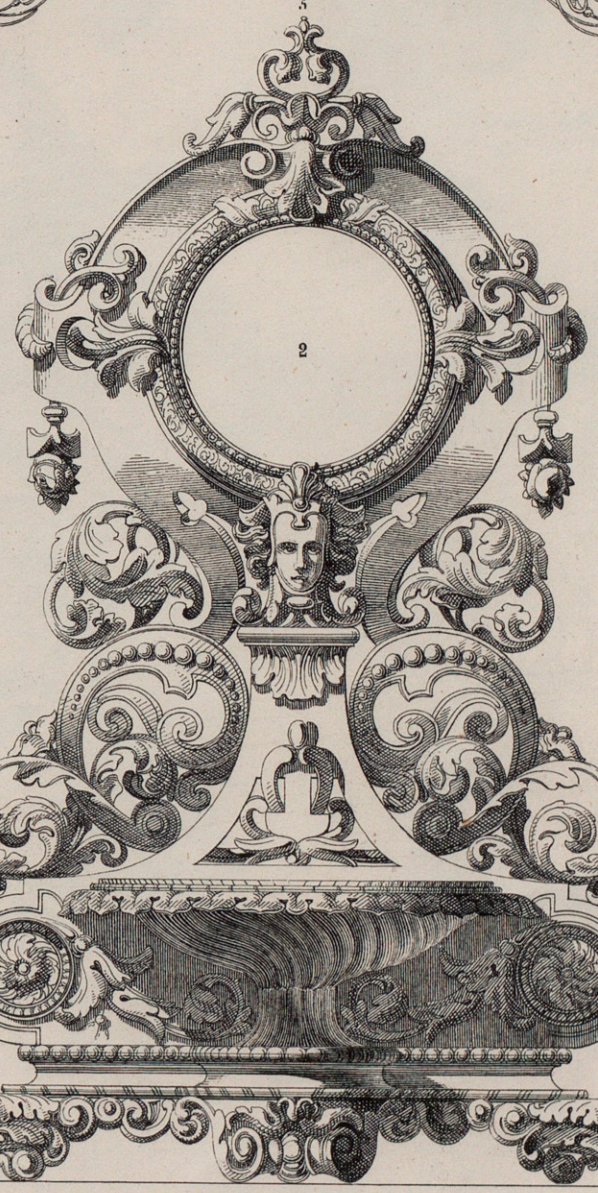
J. Serra Lit.

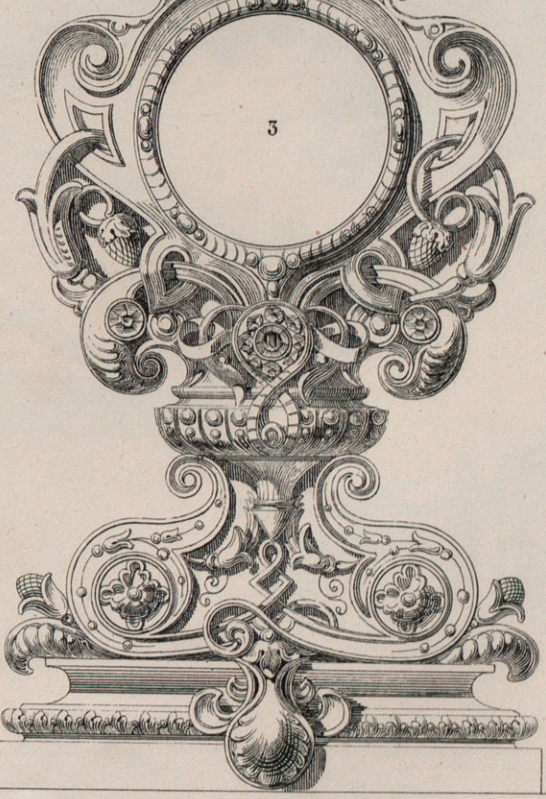

4

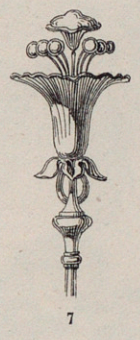

5

6


1


2


3

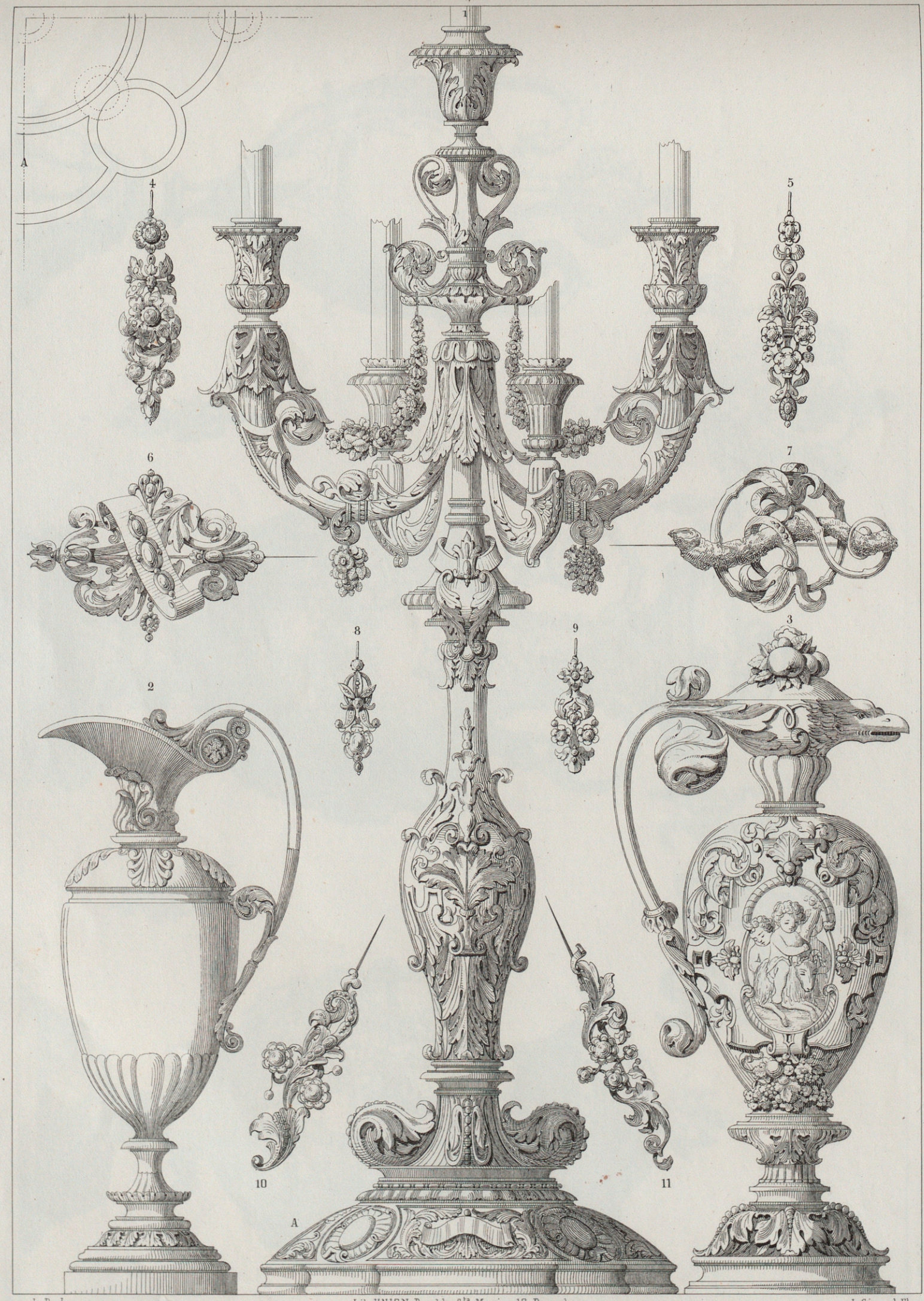

7

8

L. H. Inv.

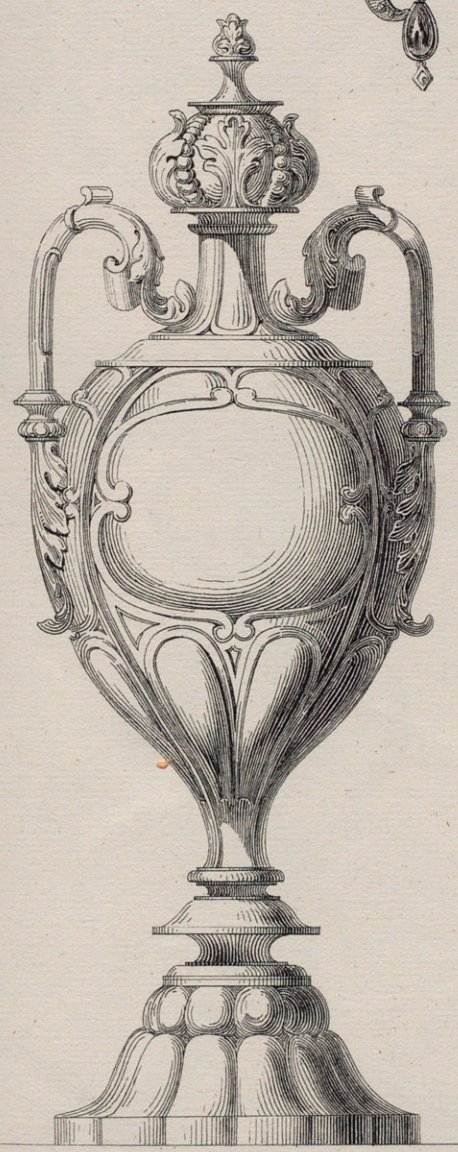
Lit. Union, Rambla Sta Mónica 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

L. de Mas Lit

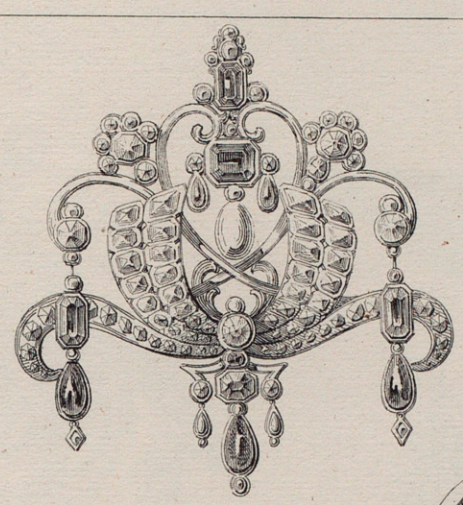


L. R. Inv.
Lit: UNION Rambla Stª Monica 10. Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J. Giraud Fl

1



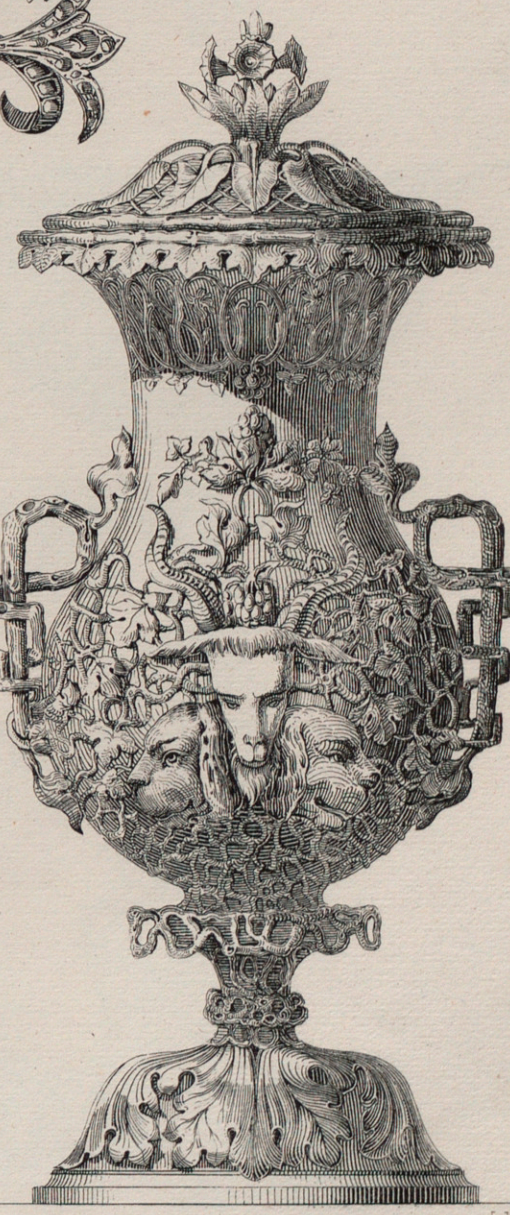
4



2

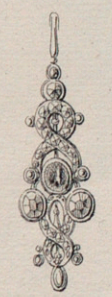
5

3



6

7

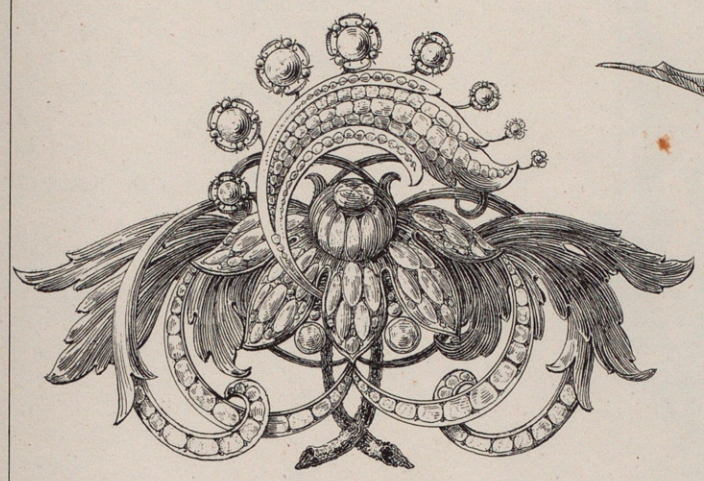


I. R. Inv.

Lit UNION, Rambla Stª Monica Nº 10 Barcelona.
P. CAMPAÑA Editor.

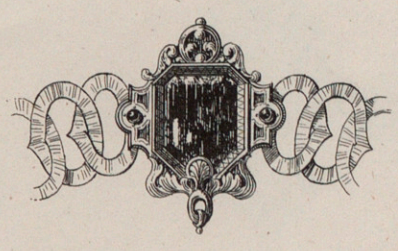
L de Mas Pt.

1



2

3



4

5

6

7

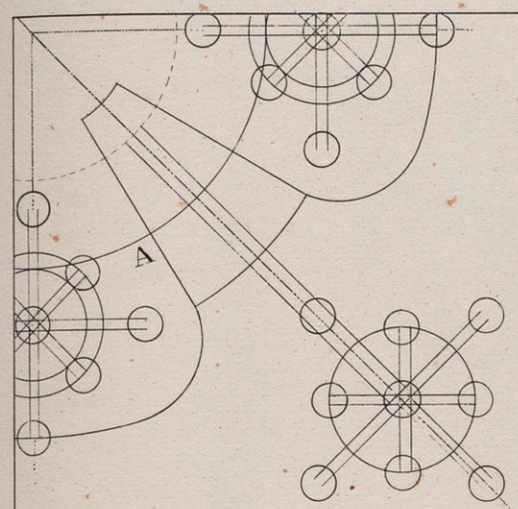
8

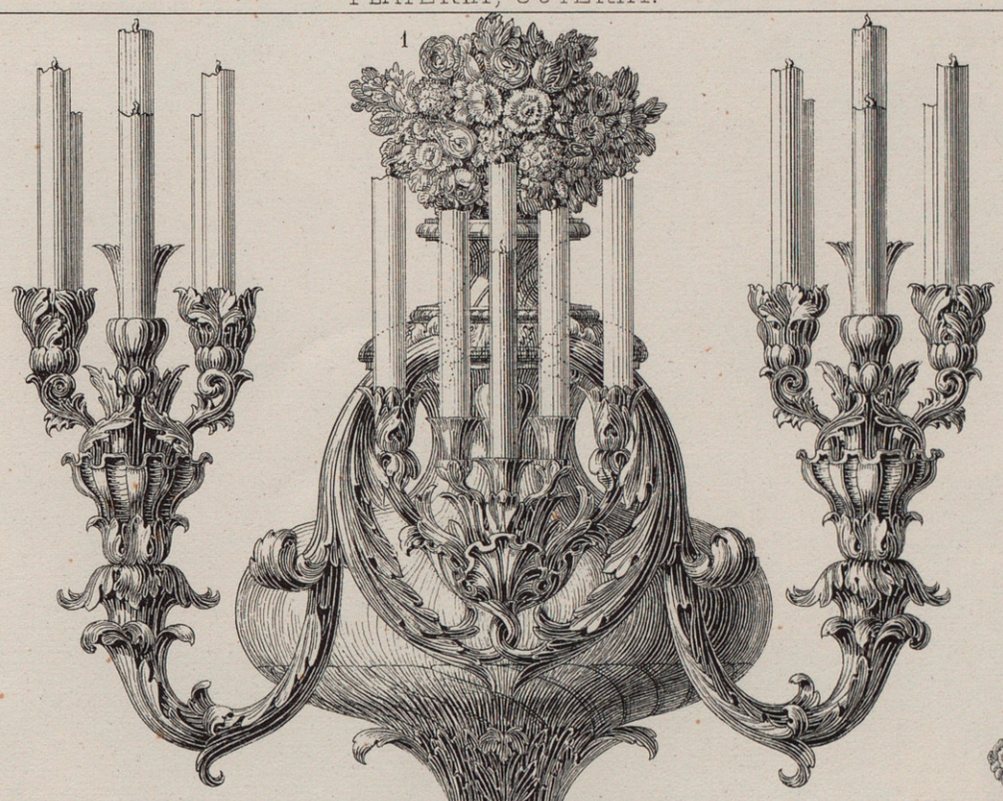
9

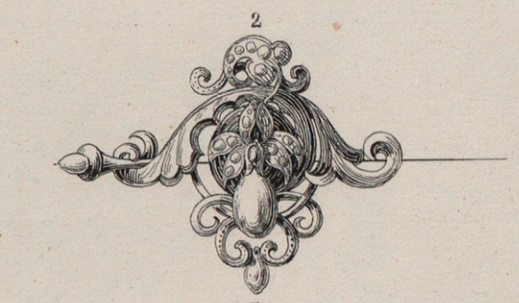
L. R. Inv.

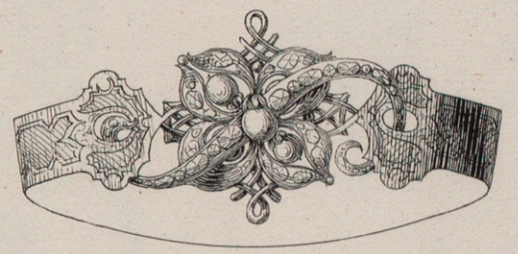
Lit. Union, Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑÁ, Editor.

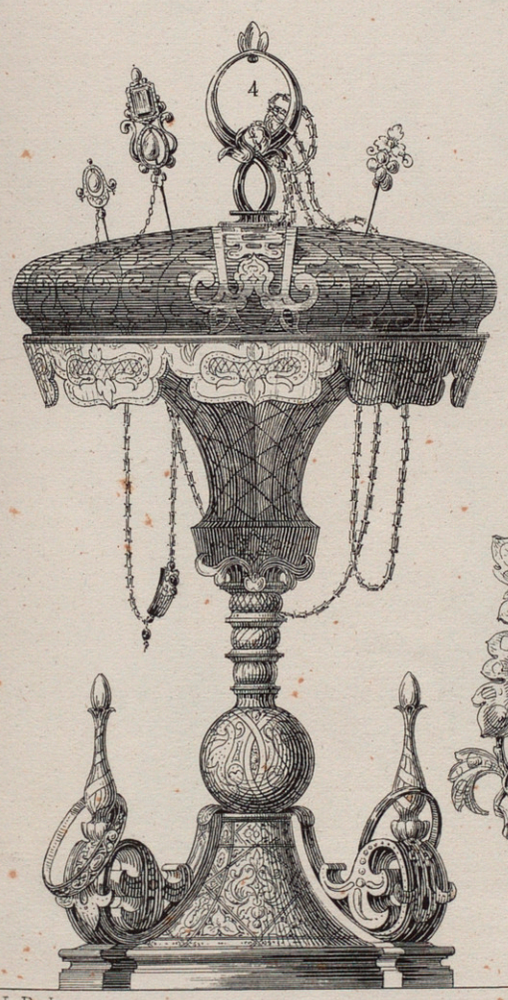
J. Serra lit.







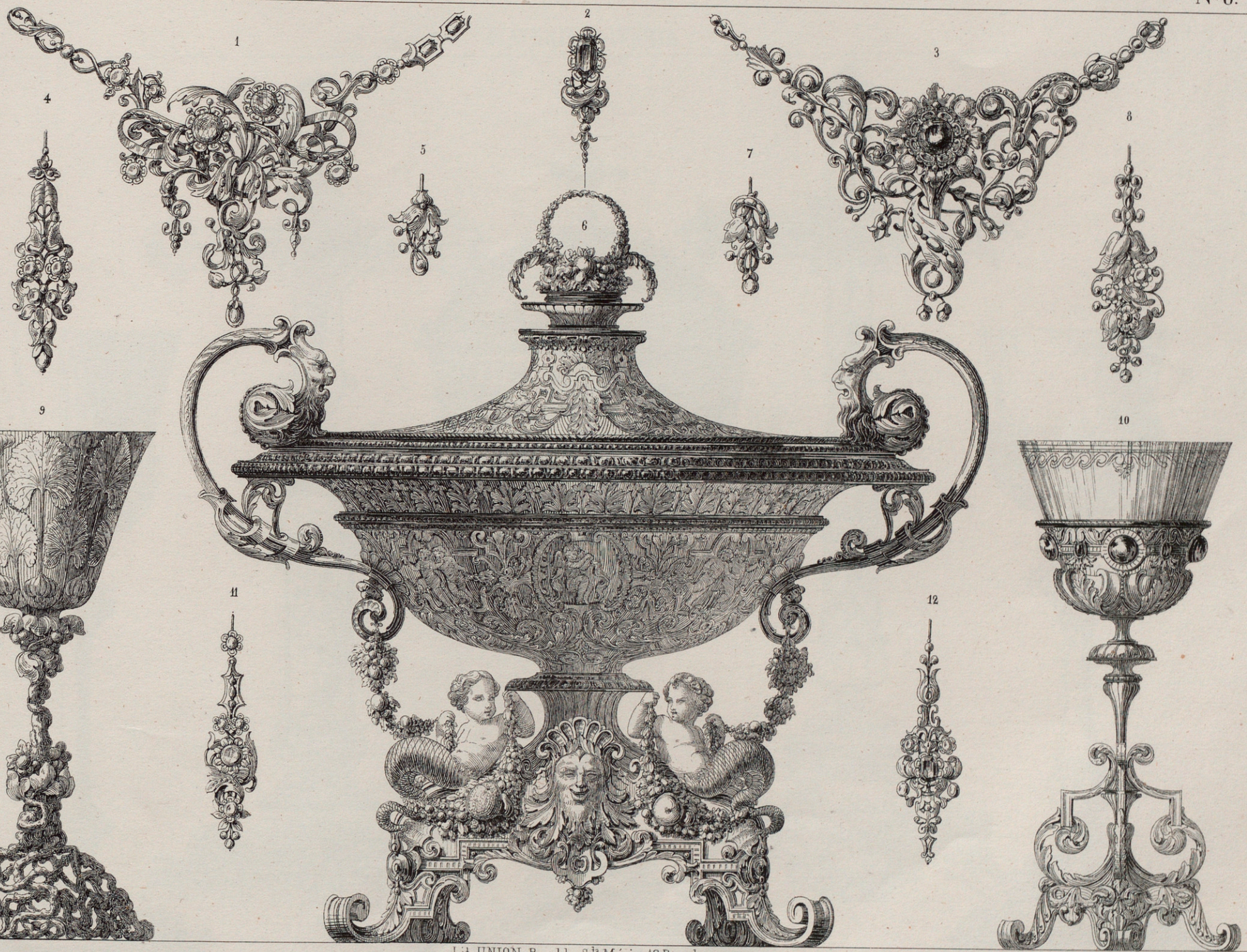




L. R. Inv.

Lit. UNION, Rambla Stª Mónica Nº10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

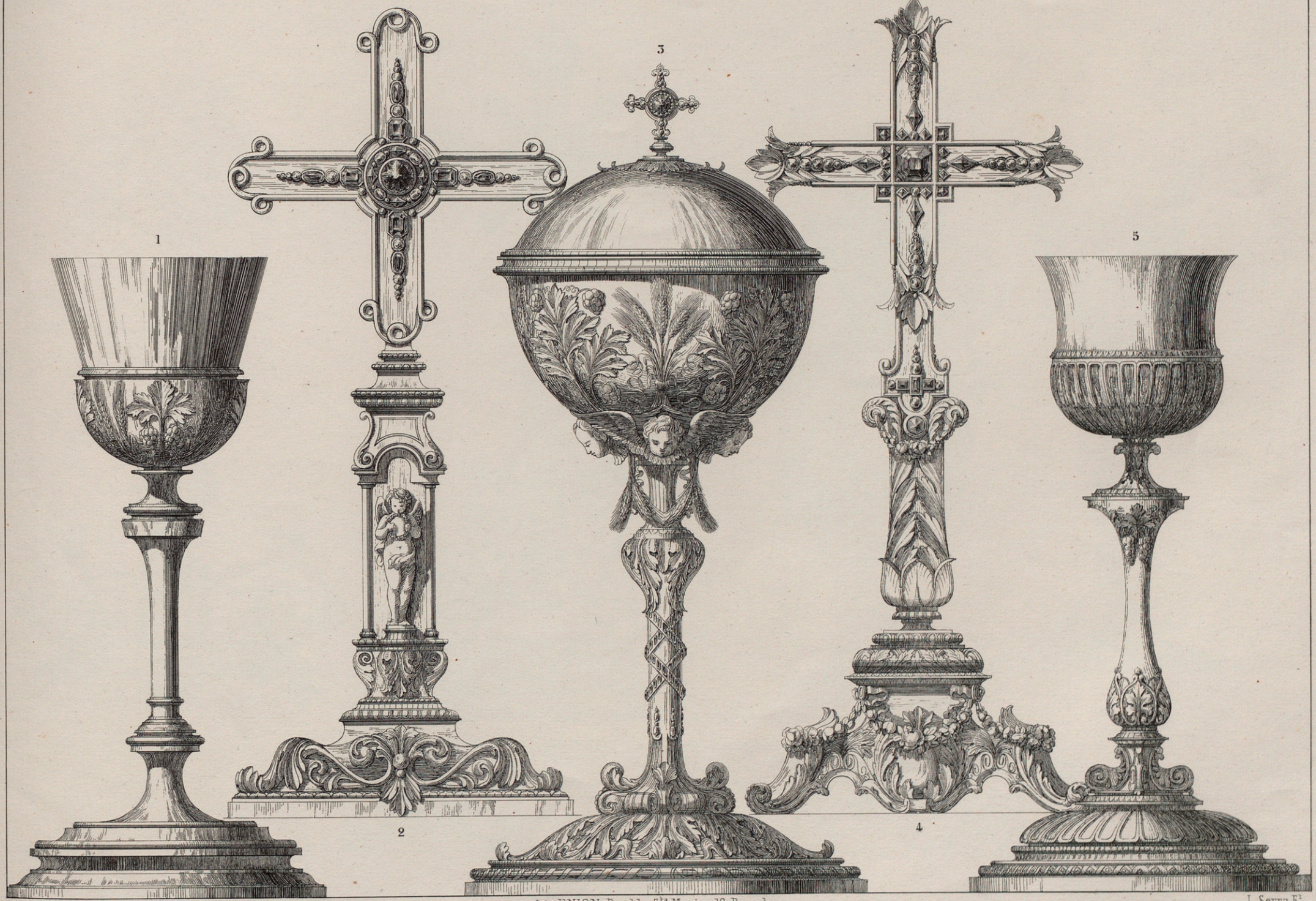
J. Serra. Ft



L.R. Inv.

Lit. UNION Rambla Stª Mónica 10. Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Serra lit.

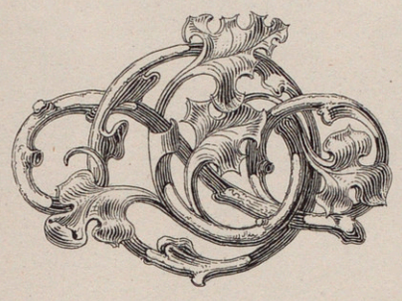


L. R. Inv.

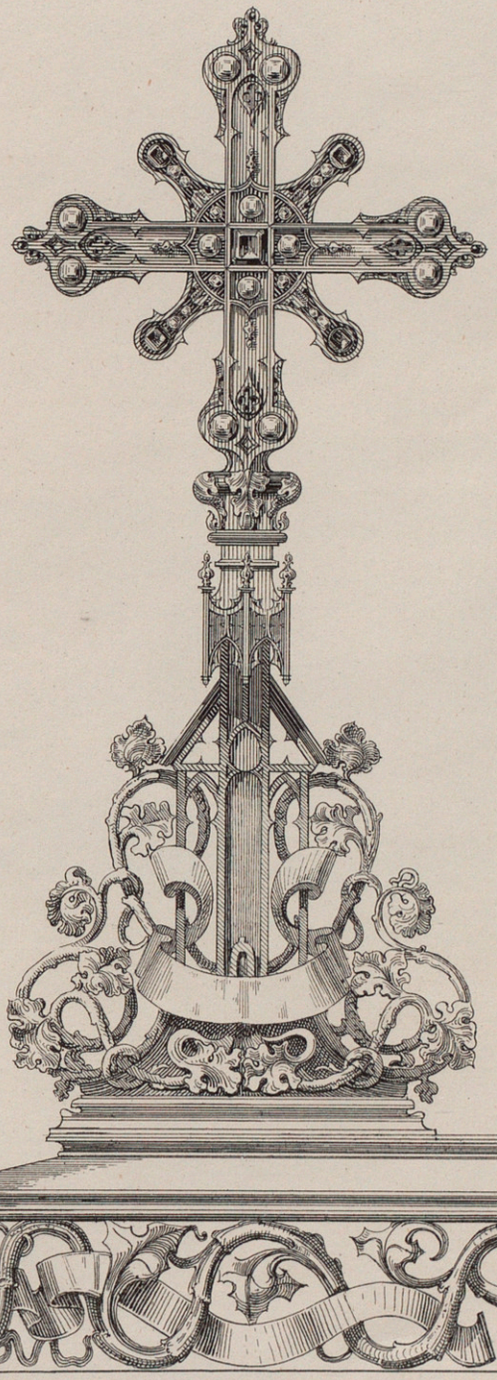
Lit. UNION. Rambla Stª Monica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA, Editor.

J. Serra Fº

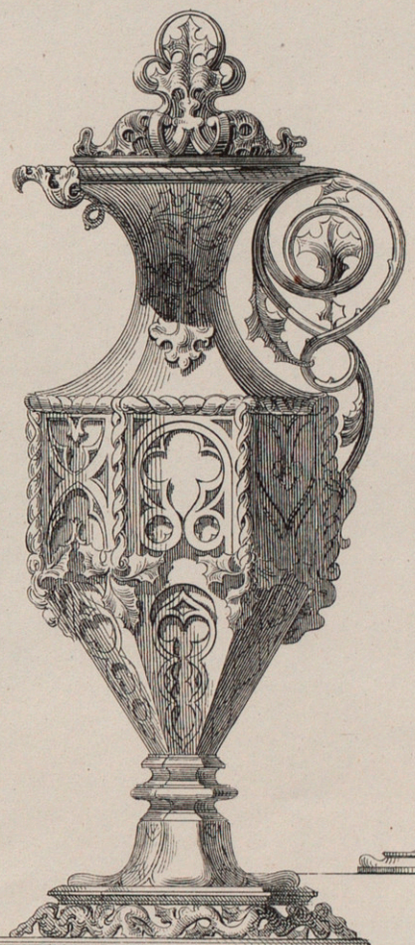
1



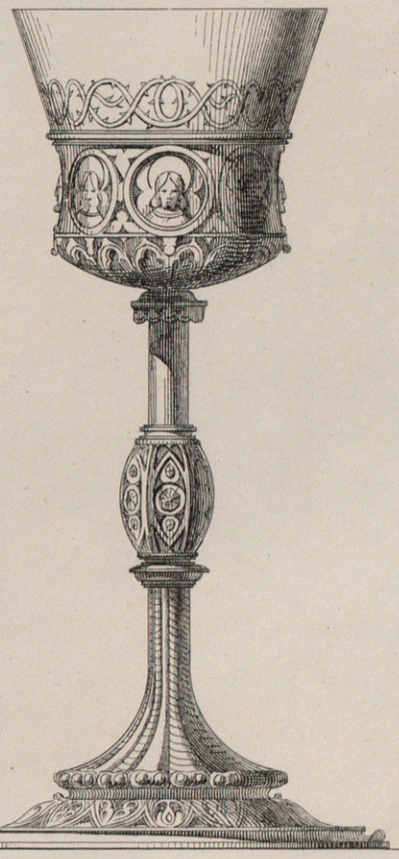
2



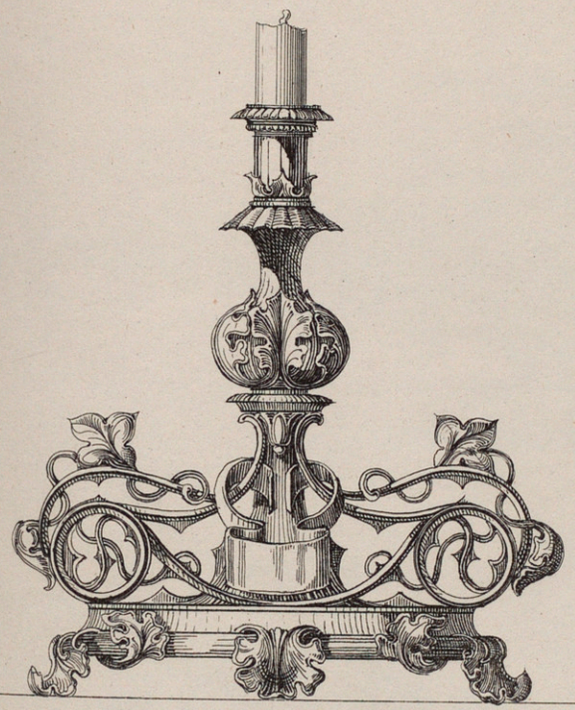
3



4



5

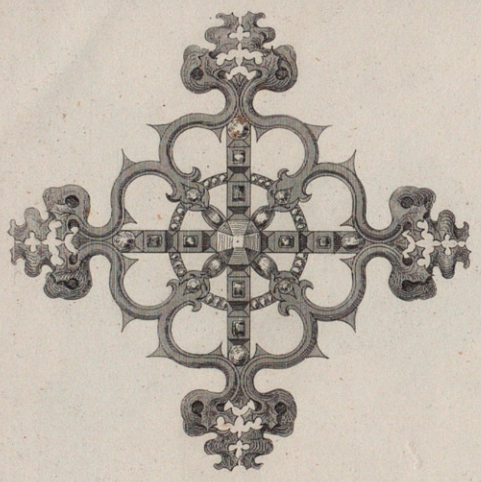


L. R. Inv.

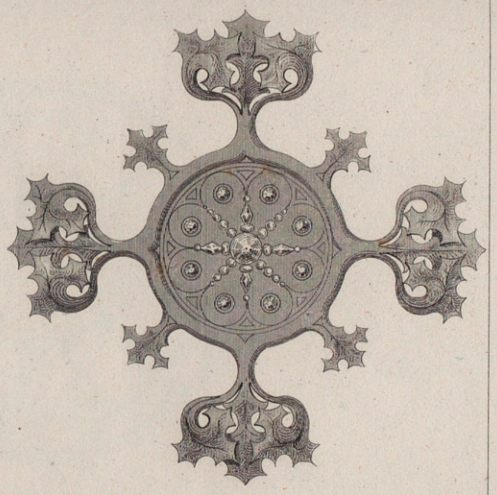
Lit. UNION, Rambla Stª Mónica, 10, Barna.
F. CAMPAÑA Editor

Lit. con pincel p T. D.

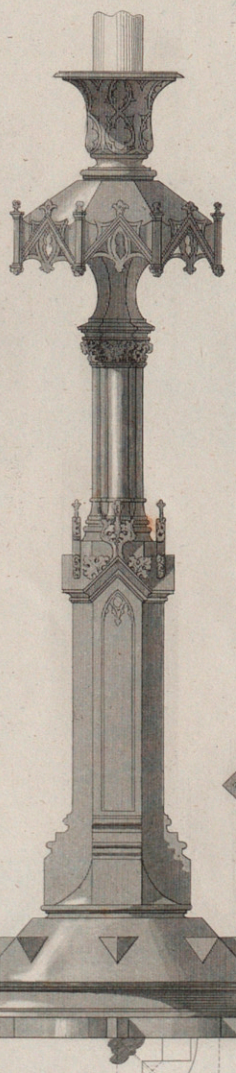
2



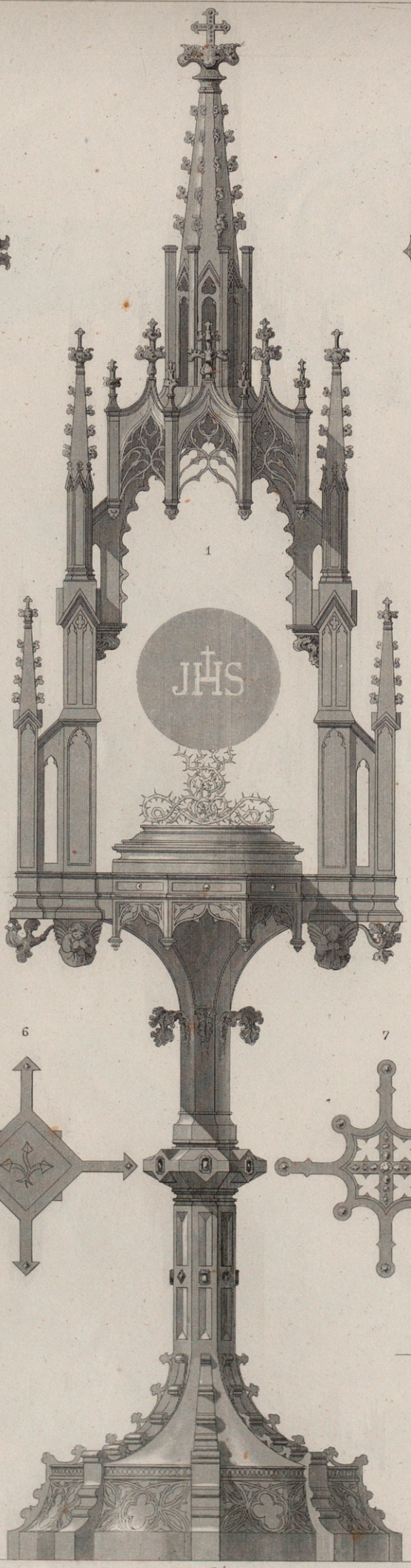
3



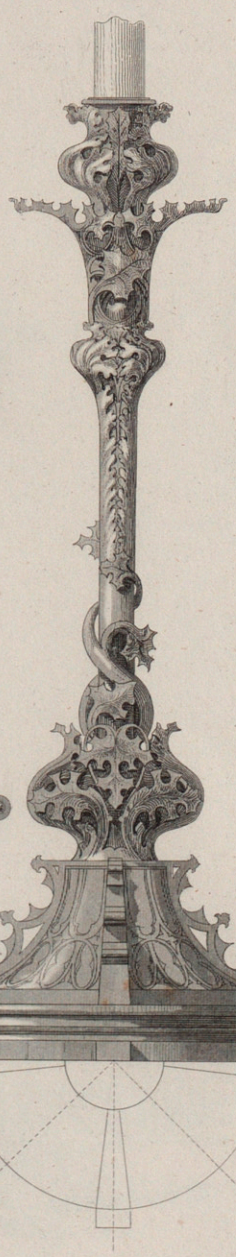
4



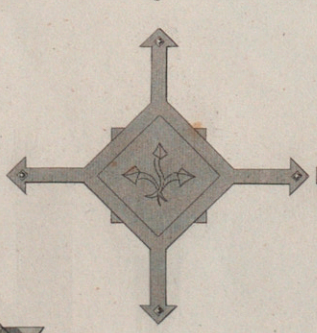
1



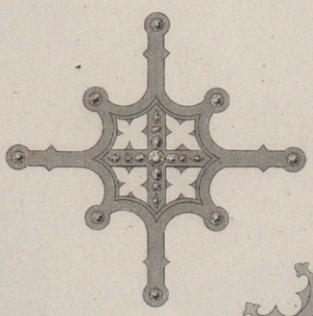
5



6



7



L.R. Inv. F. CAMPAÑÁ Editor. A. Fatjó. g.º

Mitad de la planta.

A

1

2

3

4

5

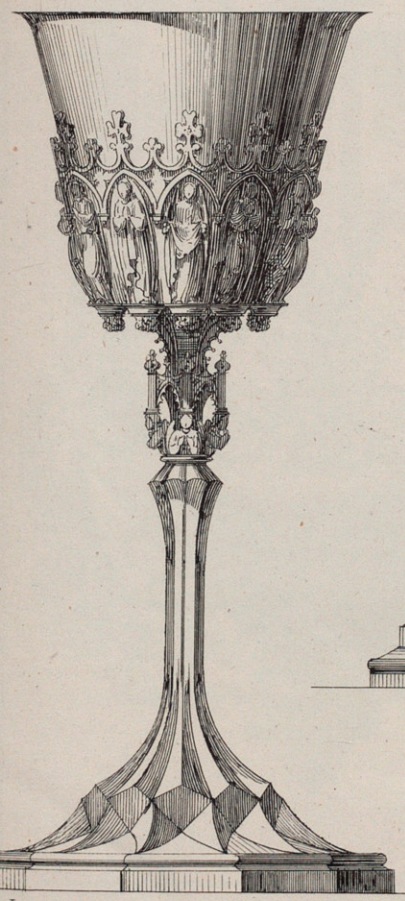
A

L. R. Inv.

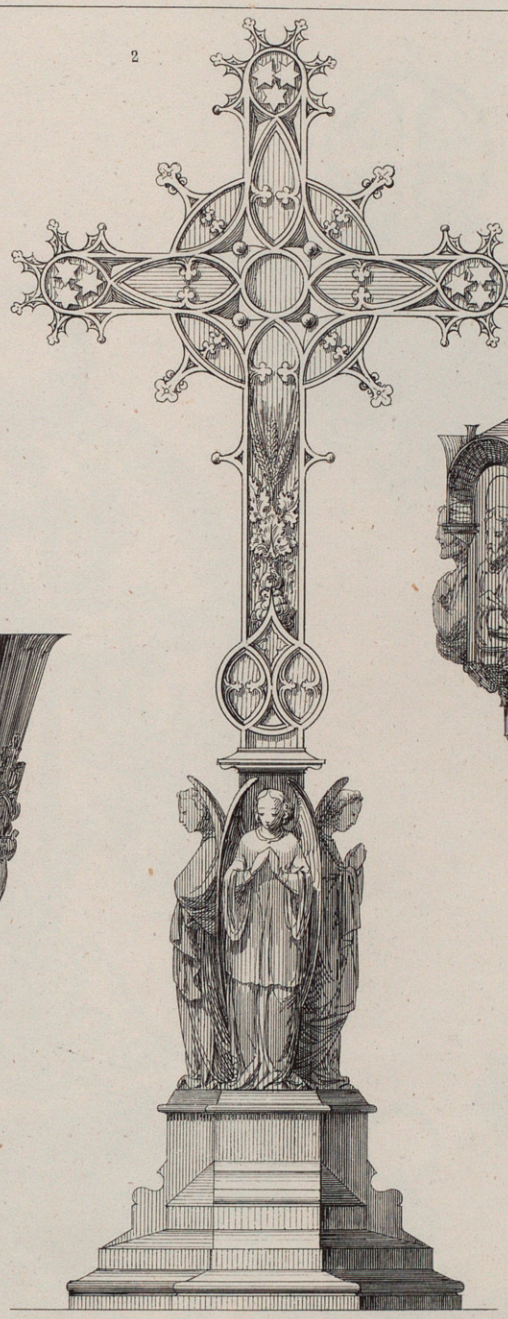
Lit. UNION, Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Serra Lit.

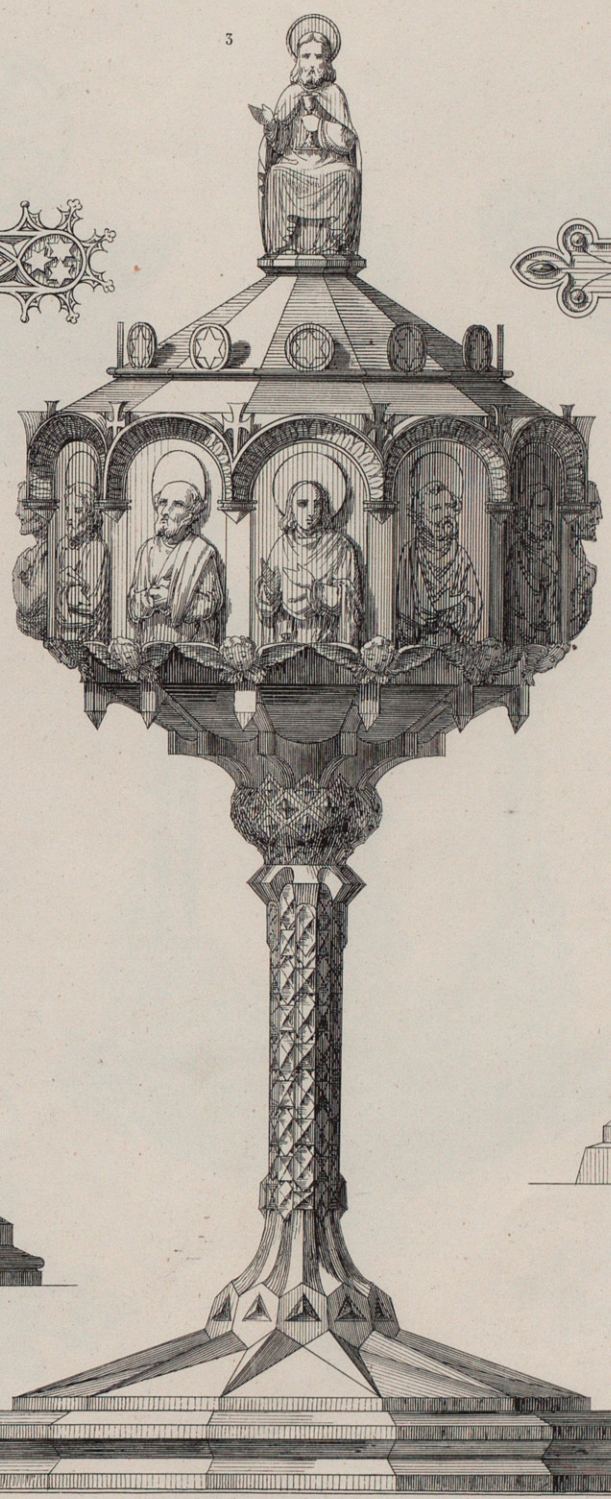
1



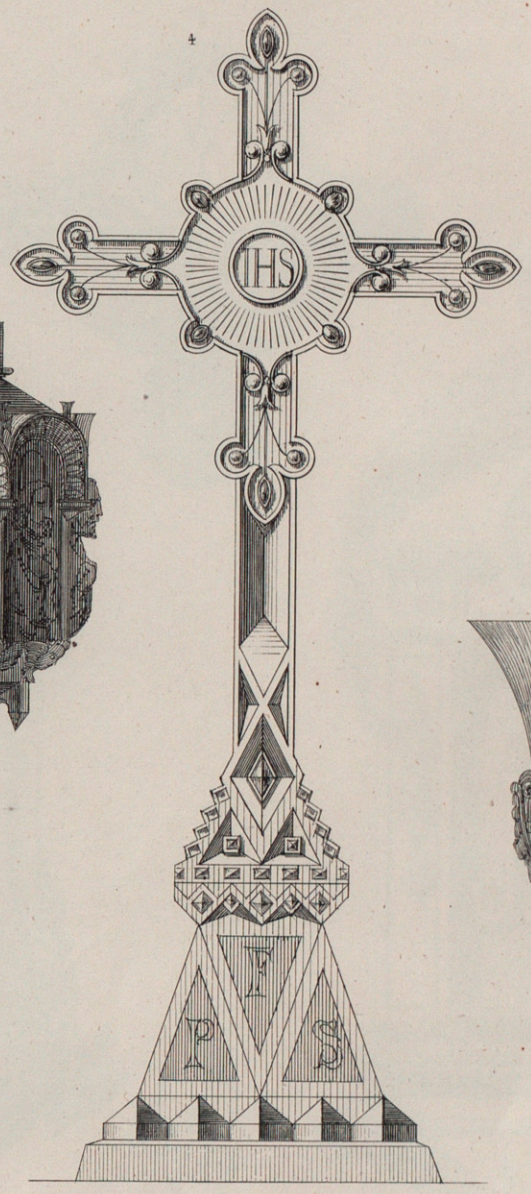
2



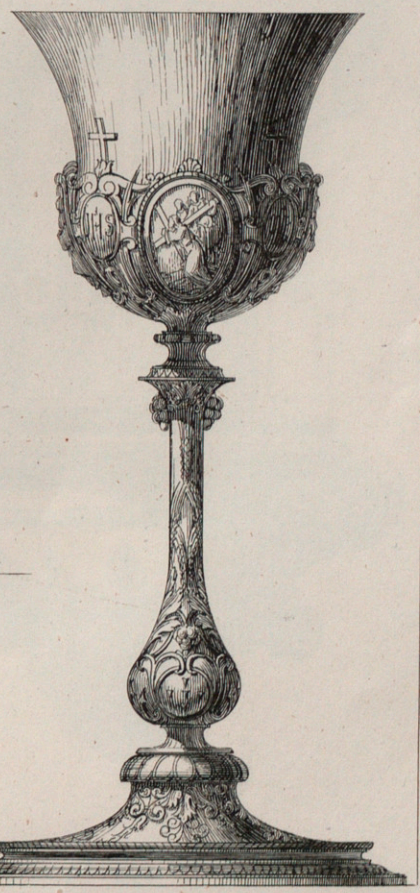
3



4



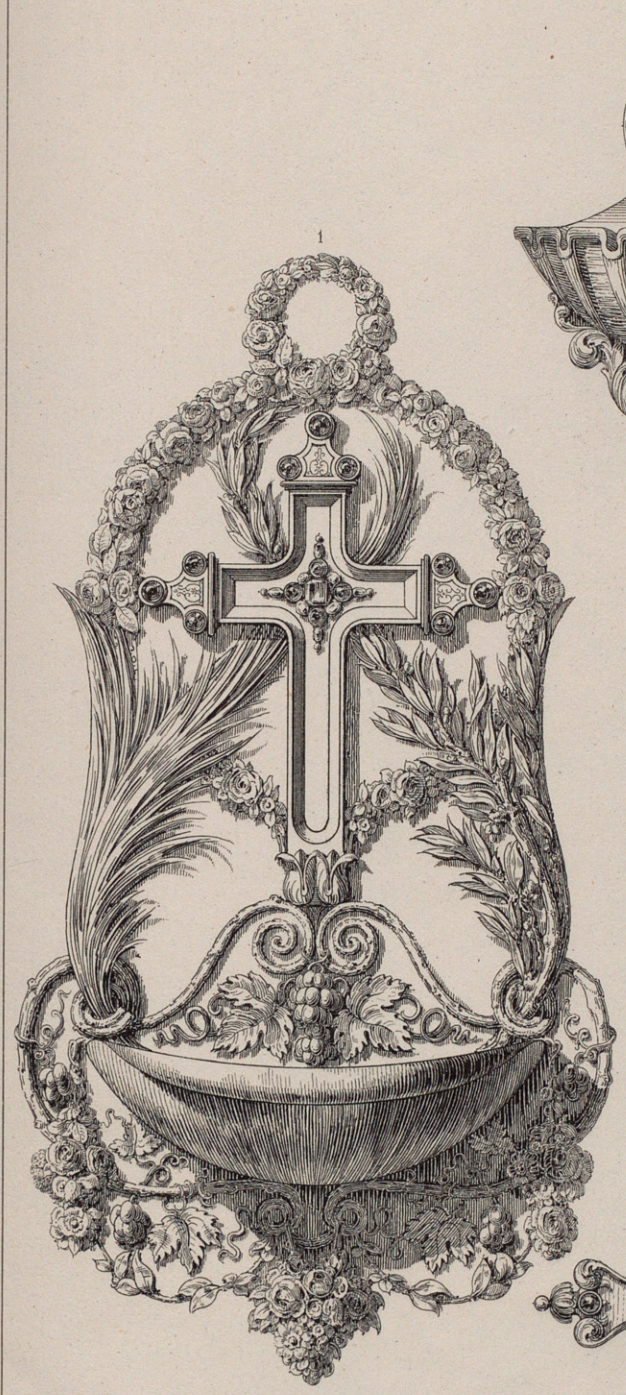
5

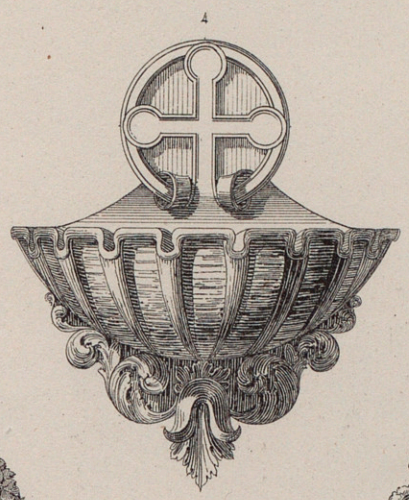


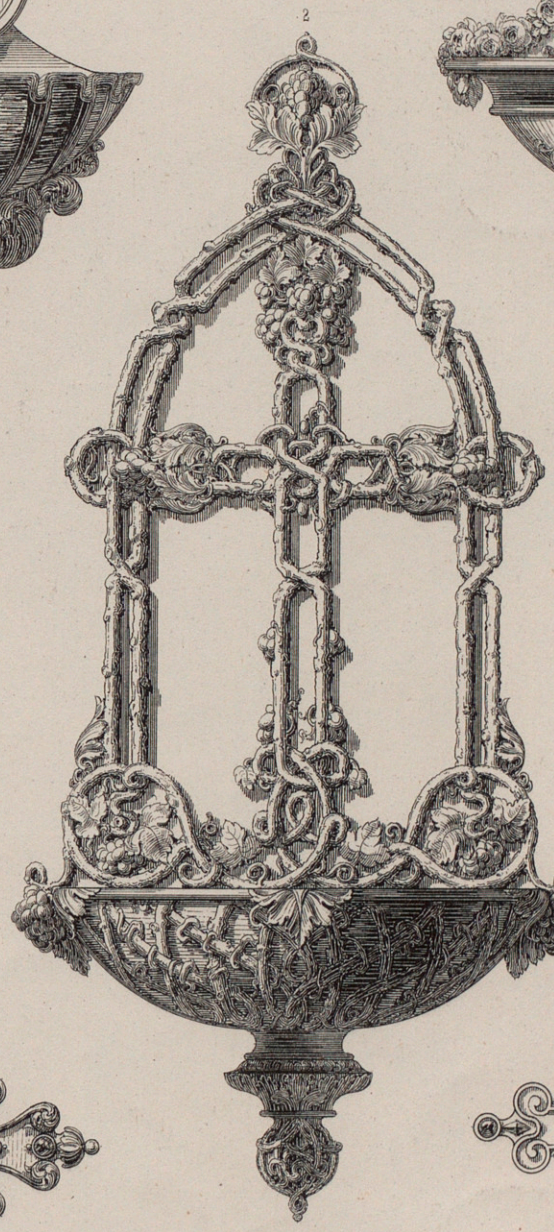
L. R. Inv.

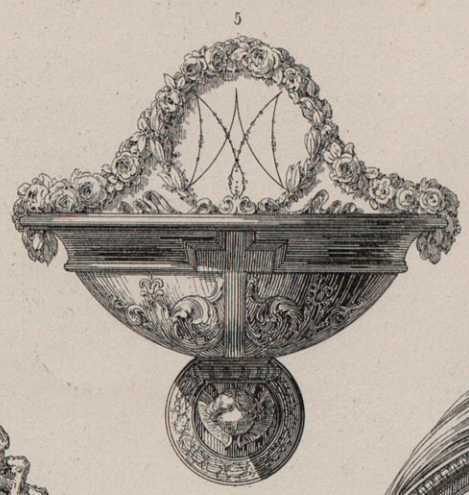
Lit. UNION. Rambla Stª Monica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

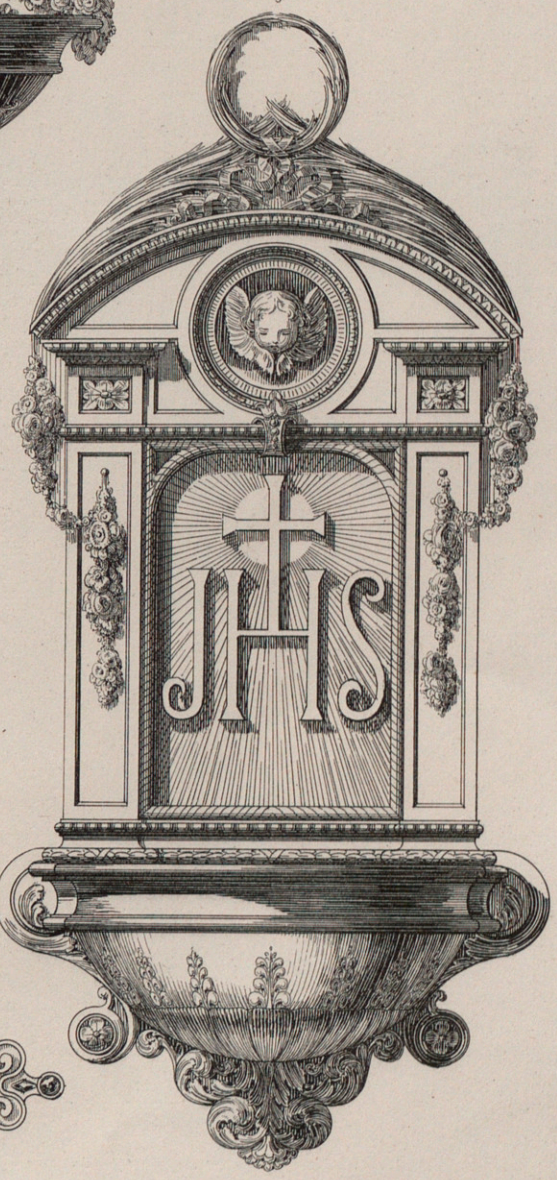
J. Serra Lit.

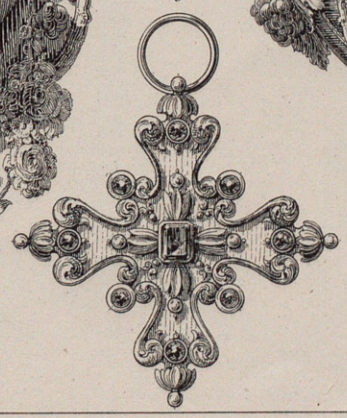

1

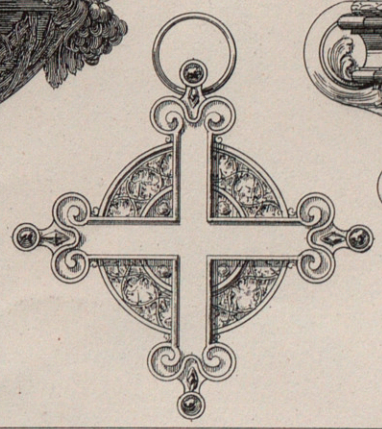

4


2


5


3


6


7

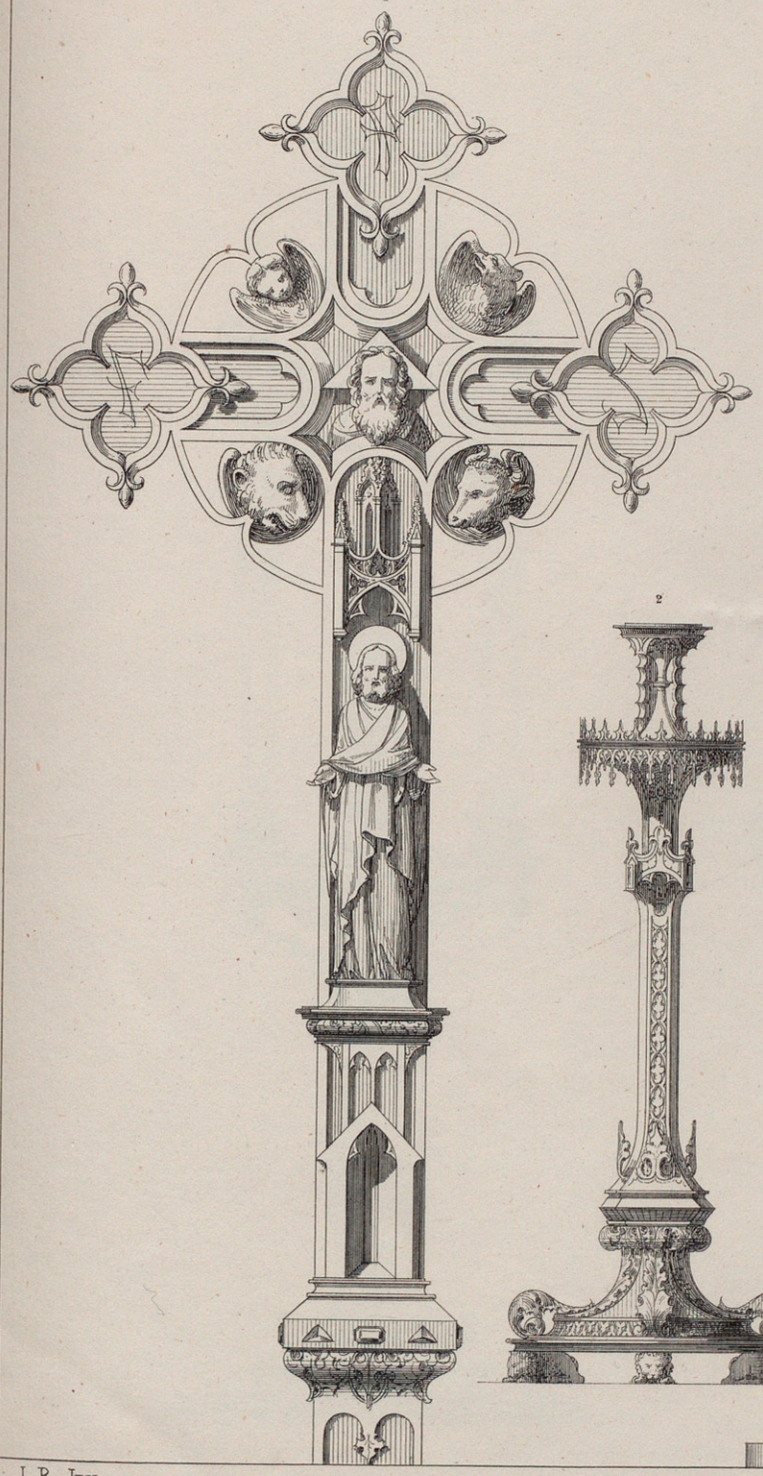
L. R. Inv.

Lit. UNION, Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona

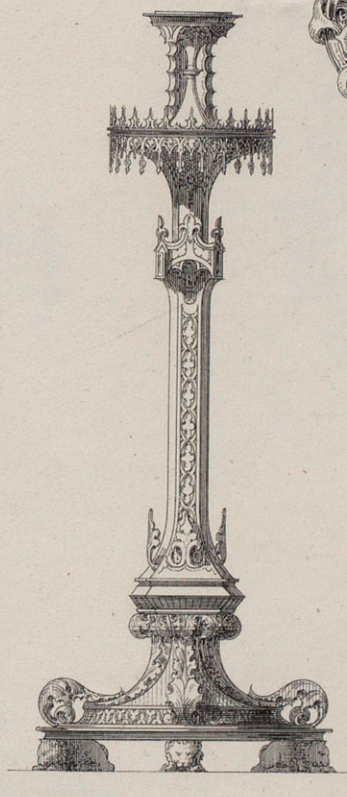
F. CAMPAÑA Editor.

J. Serra Lit.

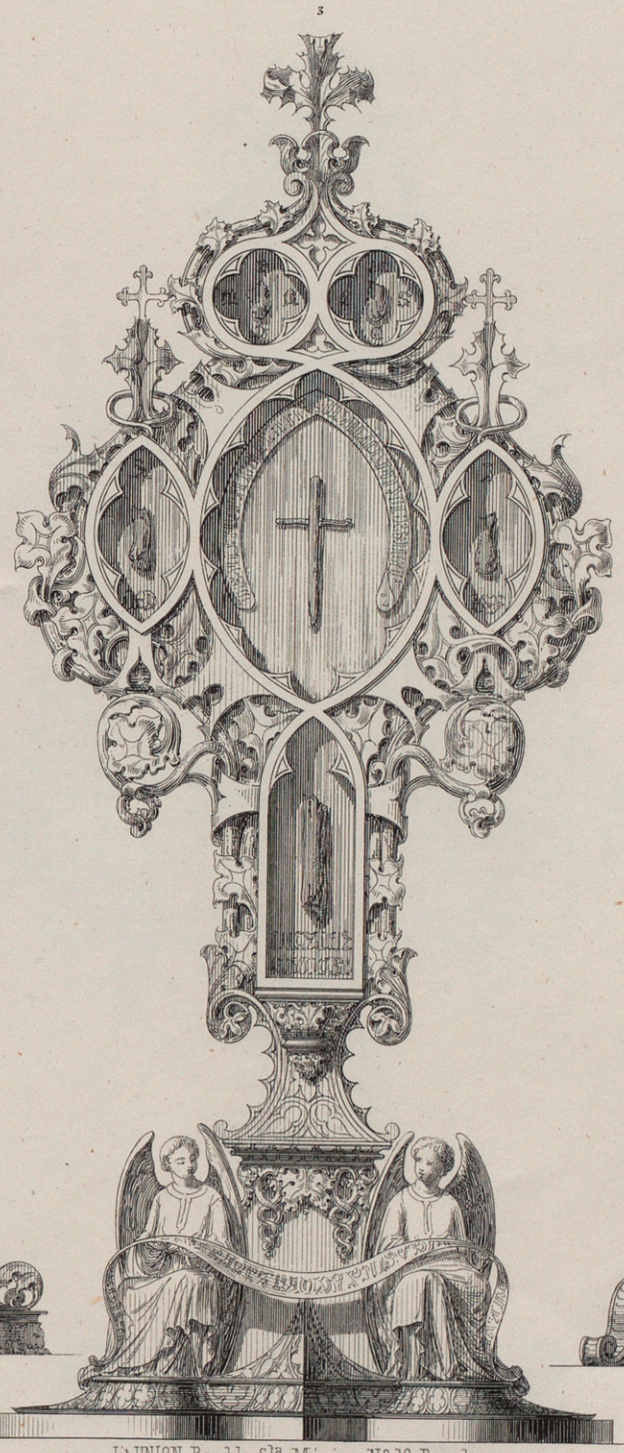
1



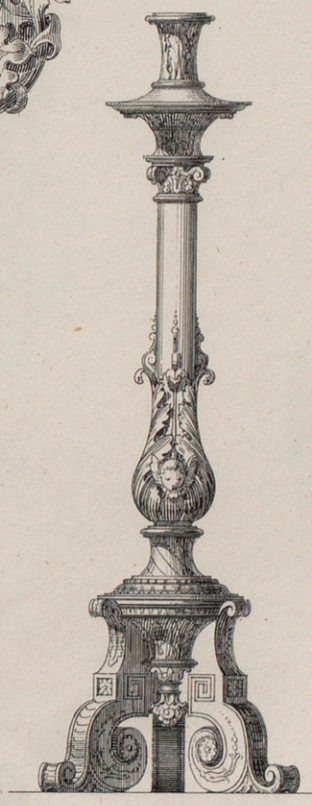
2



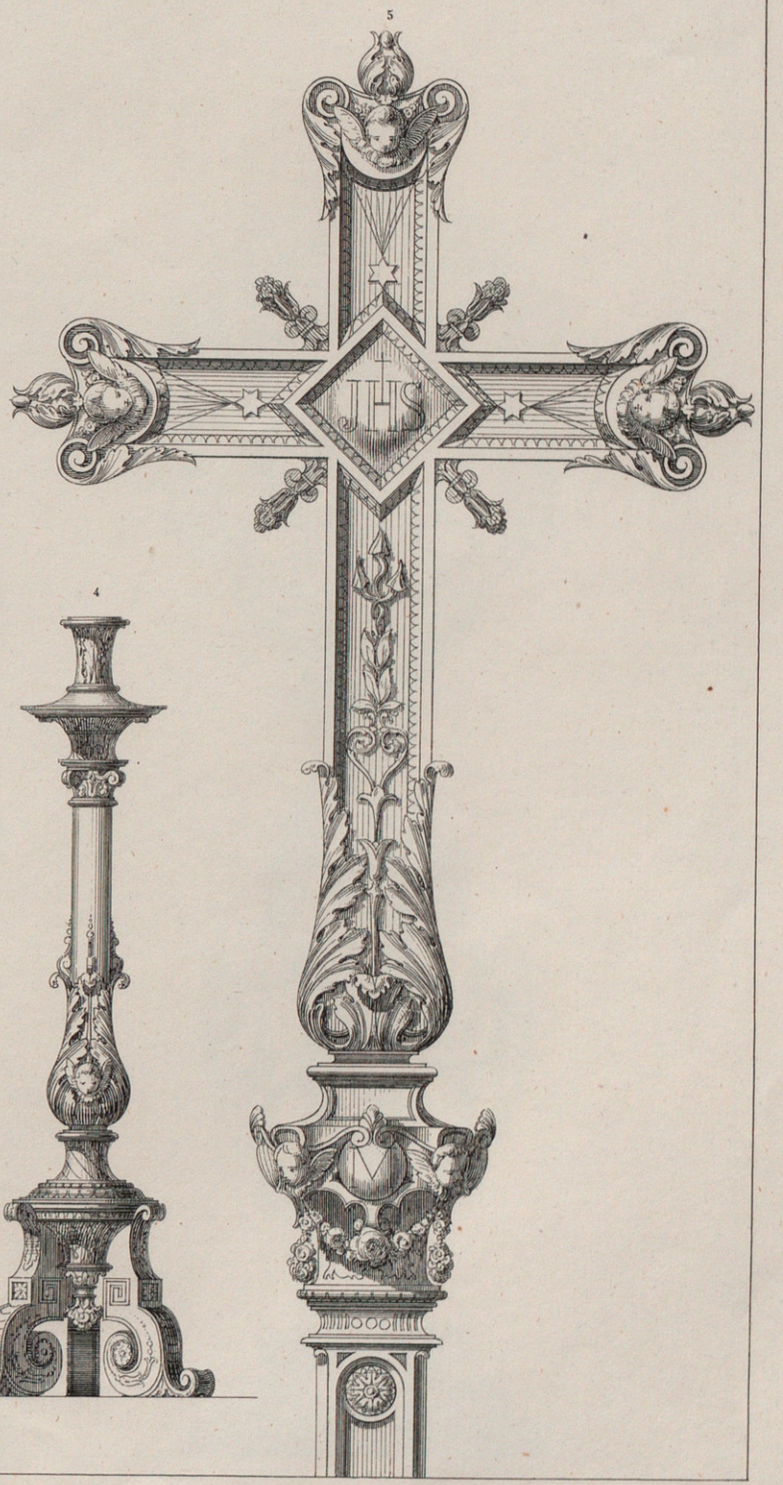
3



4



5



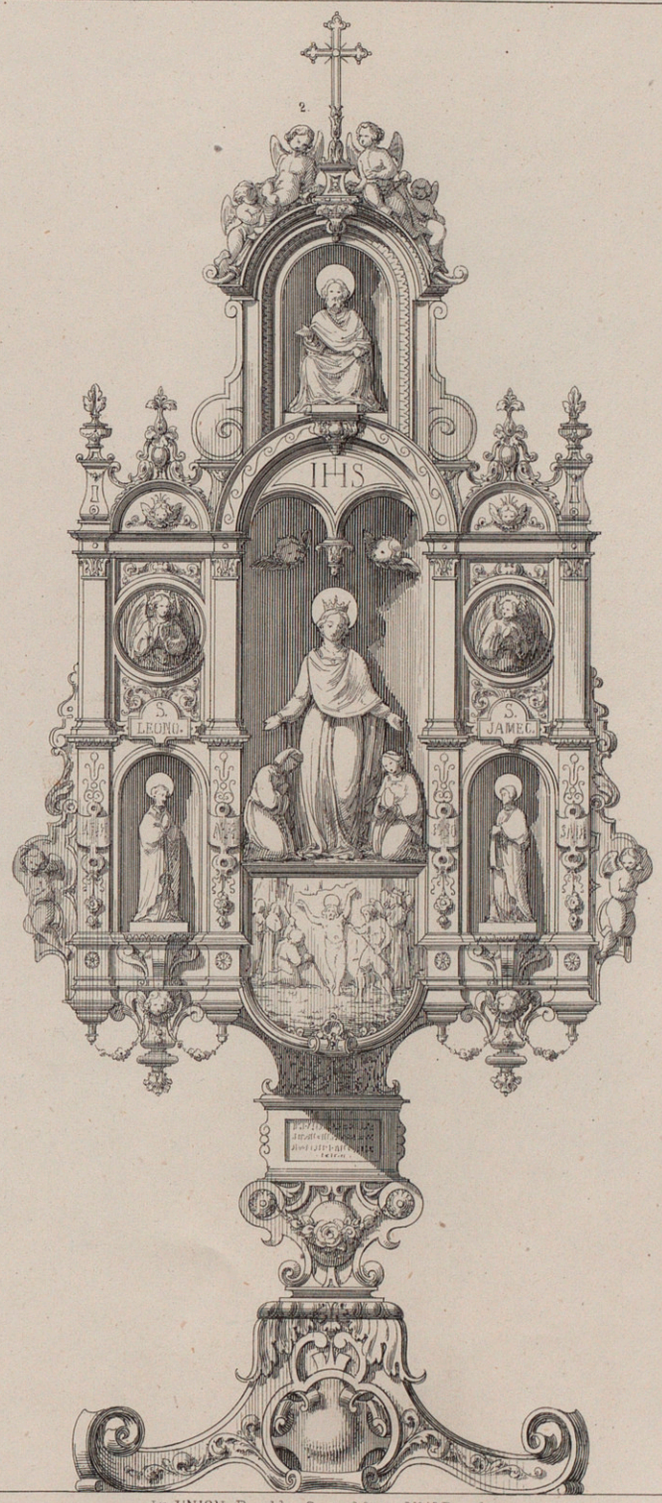
L. R. Inv.

Lit. UNION Rambla Stª Mónica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Serra Lit.

1.

2.

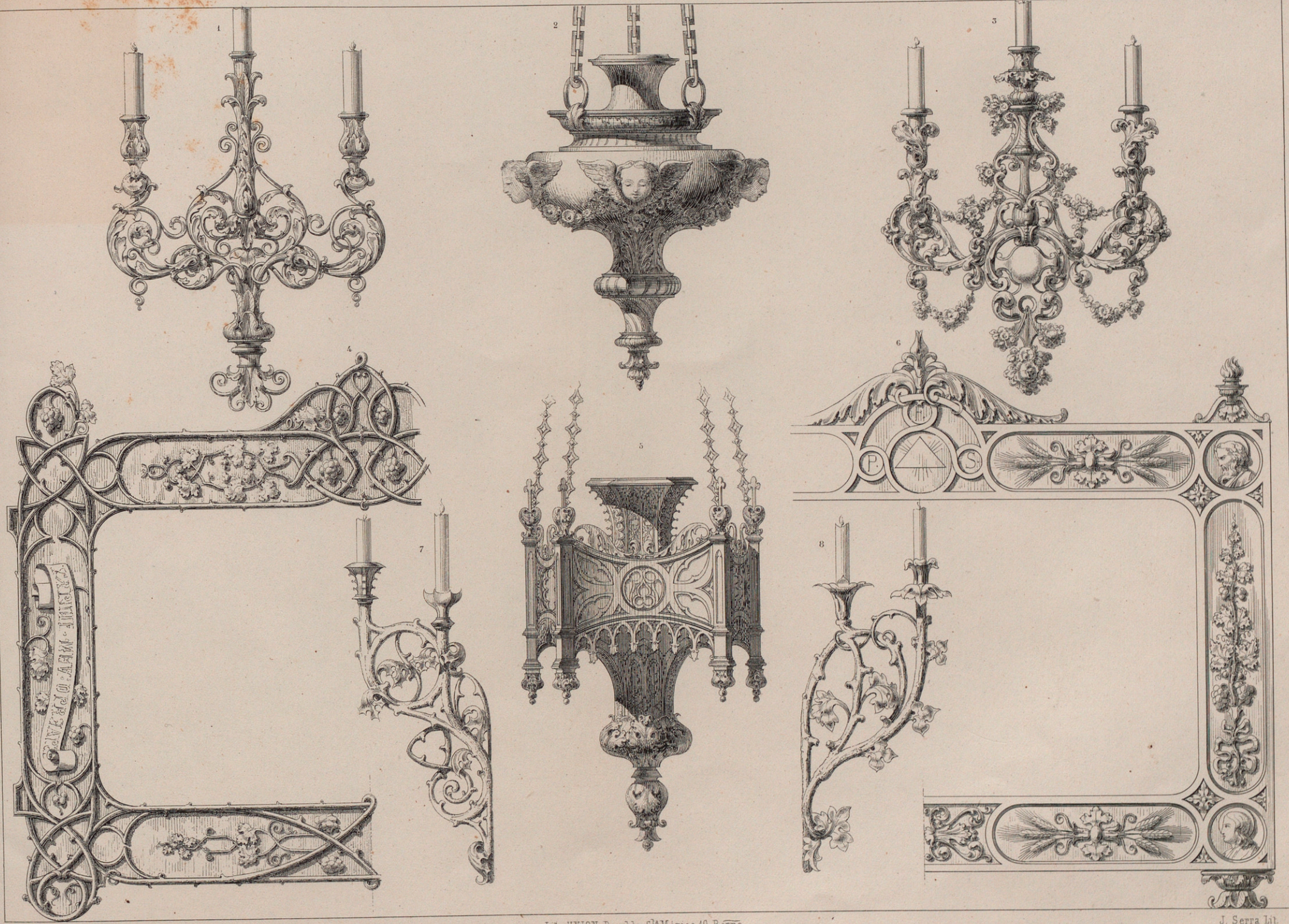


3.

L.R.Inv.

Lit. UNION, Rambla Santa Monica Nº 10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

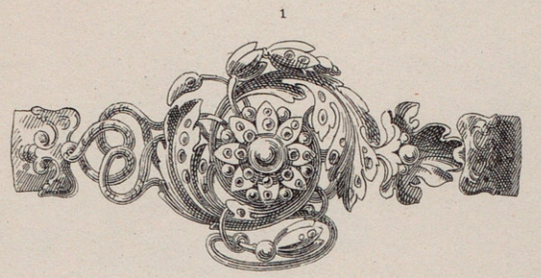
J. Serra Lit.

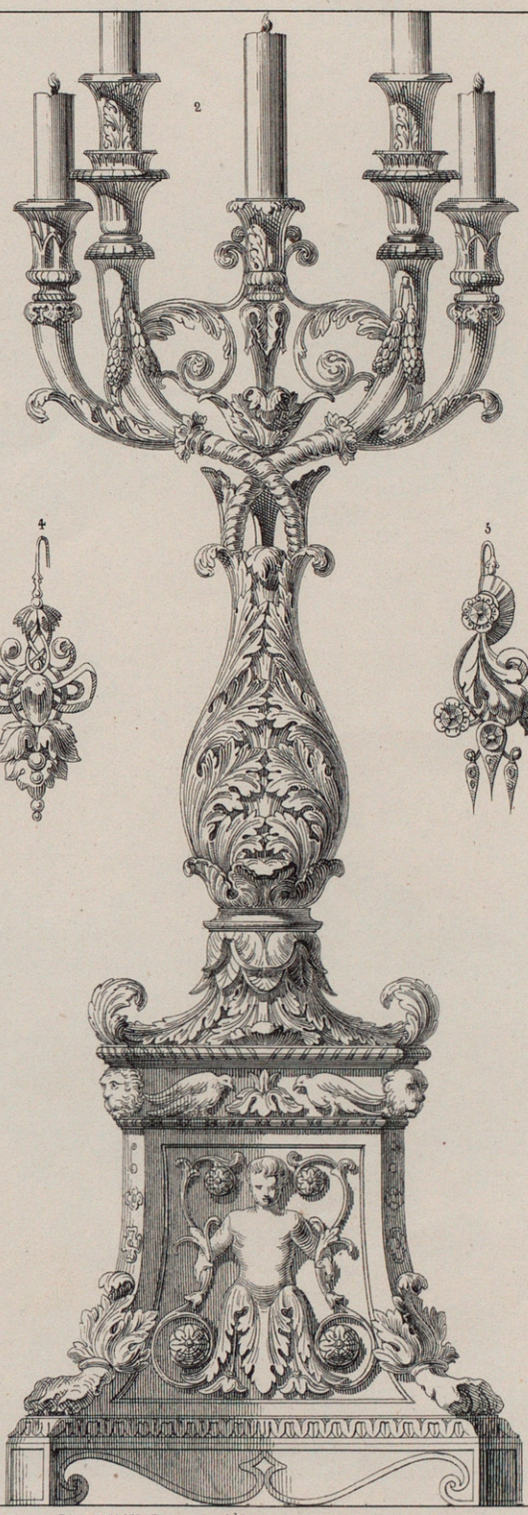


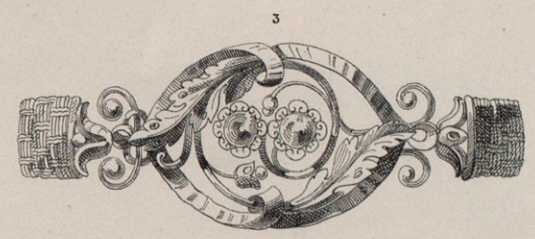
L. R. Inv.

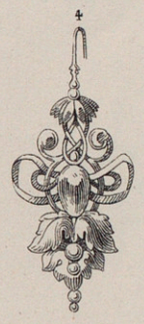
Lit. UNION Rambla Stª Mònica, 10, Barna.
F. CAMPAÑA Editor.

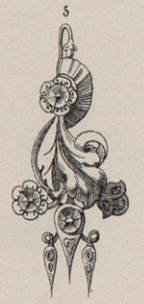
J. Serra Lit.

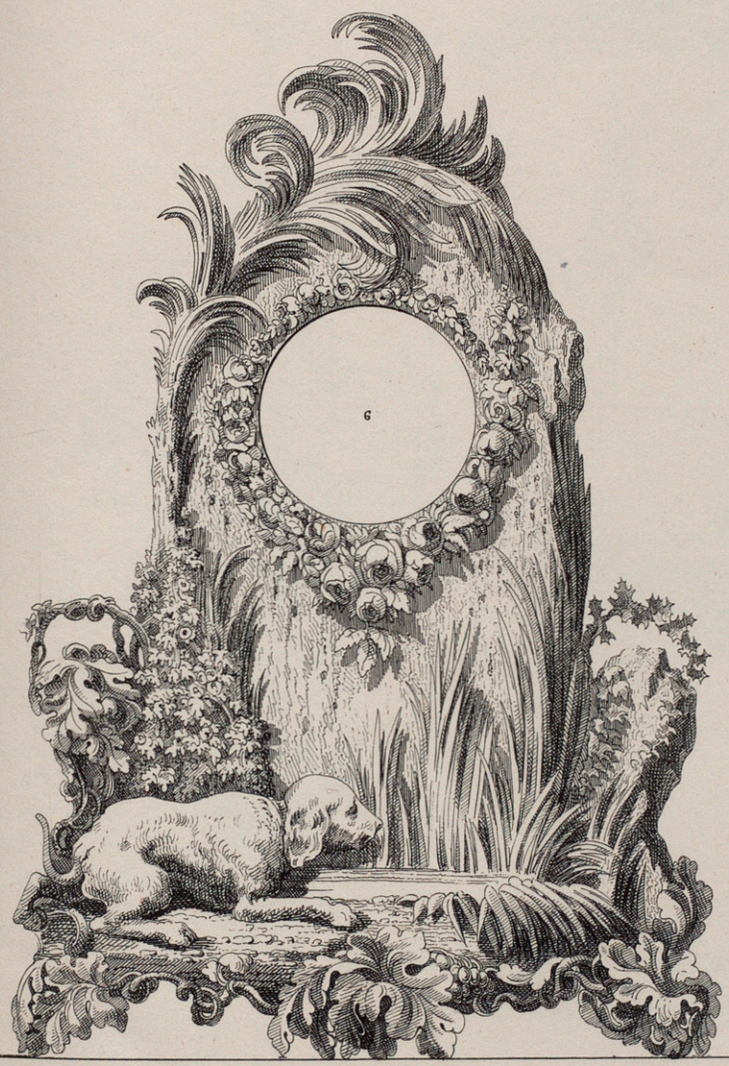

1

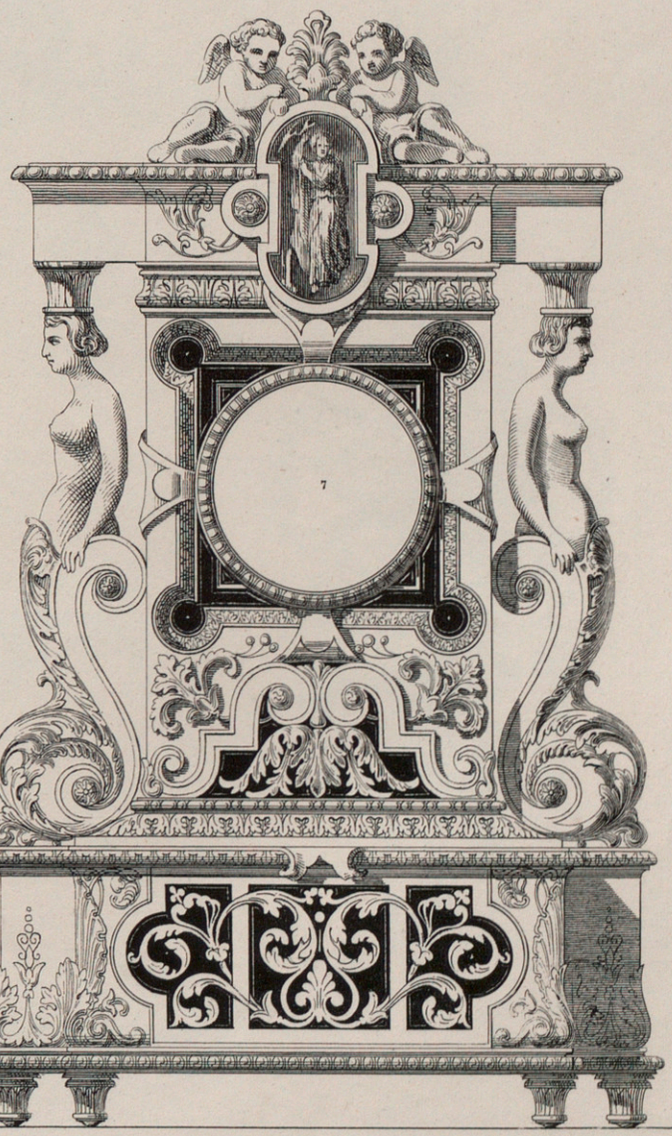

2


3


4


5


6

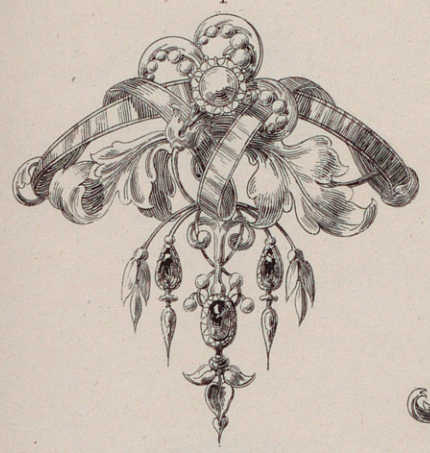

7

L. R. Inv.

Lit. UNION Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

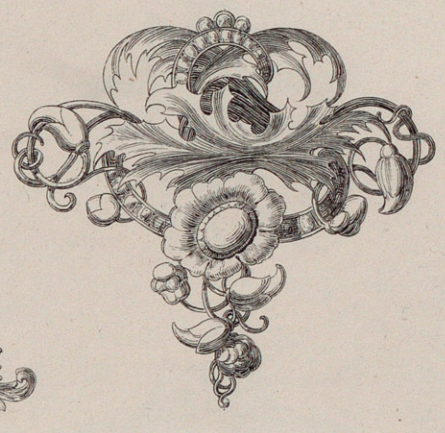
L. de Mas Lit.

1



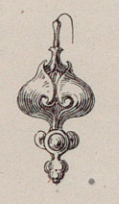
2

3



4

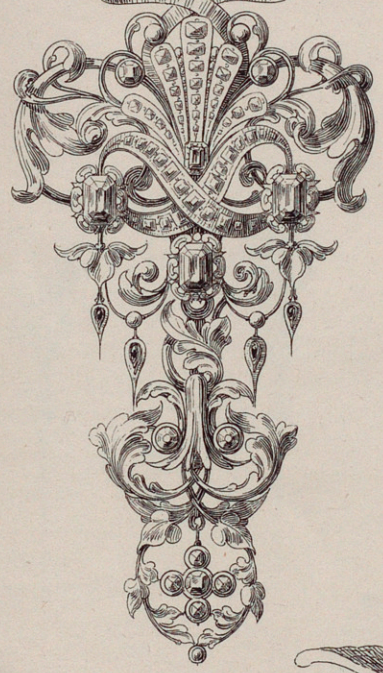
5



6

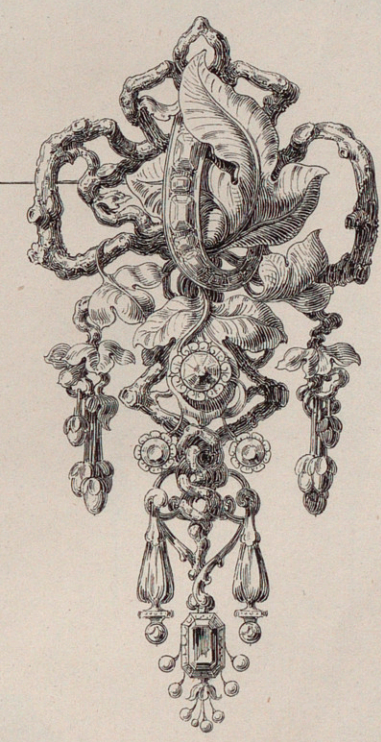
7

8



9

10

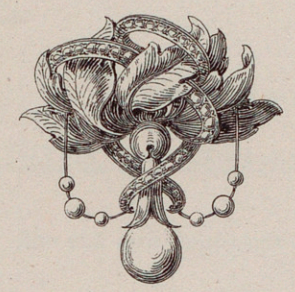


L. R. Inv.

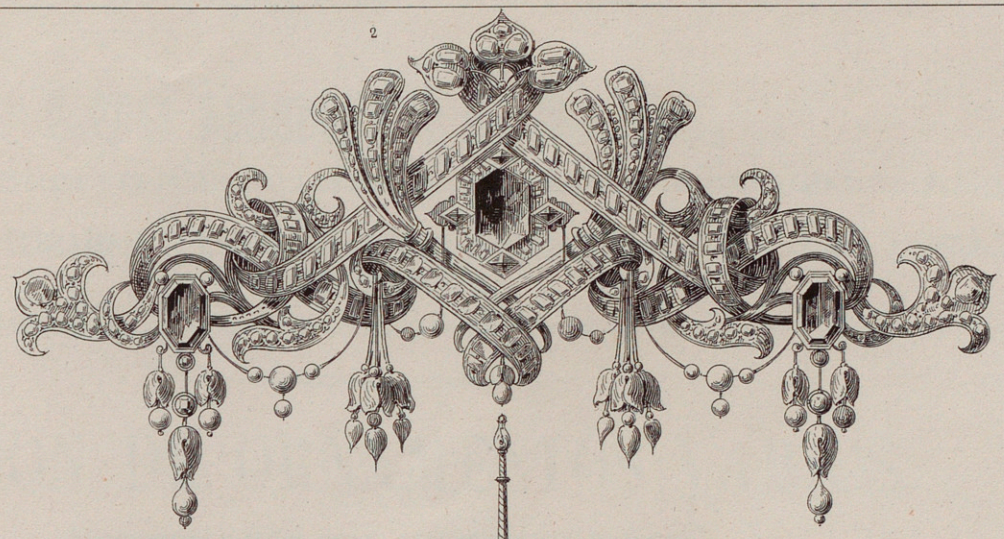
Lit. UNION Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor

J. Serra Lit.

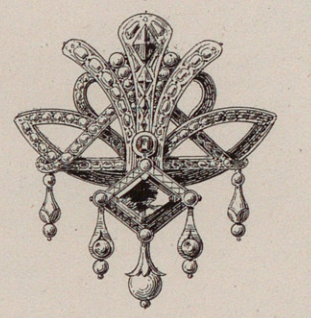
1



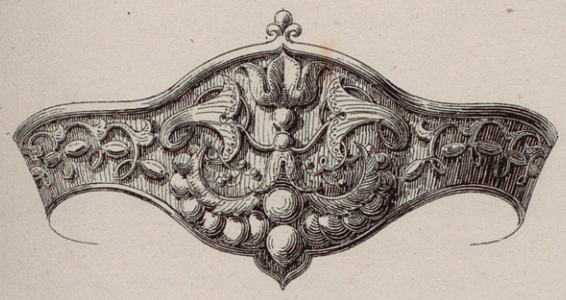
2



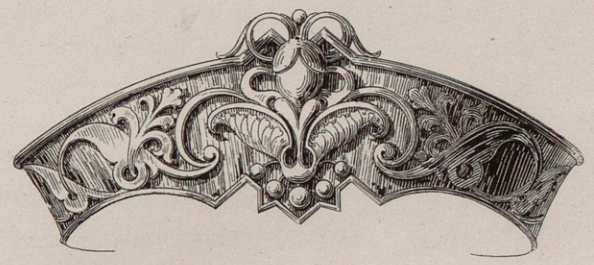
3



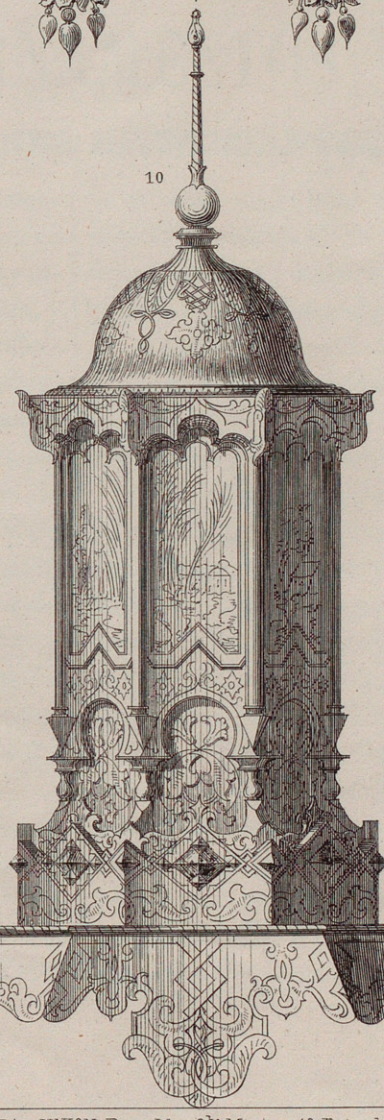
4



5

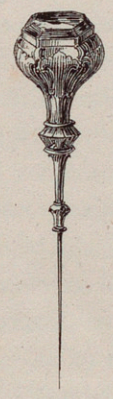


10



6

7



8

9

L. R. Inv.

Lit. UNION Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona
F. CAMPAÑA Editor

J. Serra Lit

ALBUM ENCICLOPÉDICO-PINTORESCO.

DE

LOS INDUSTRIALES.

COLECCION DE DIBUJOS GEOMÉTRICOS Y EN PERSPECTIVA DE OBJETOS DE DECORACION Y ORNATO EN LOS DIFERENTES RAMOS DE

ALBAÑILERÍA, JARDINERÍA, CARPINTERIA, CERRAJERÍA, FUNDICION, ORNAMENTACION MURAL, EBANISTERÍA, PLATERIA, JOYERIA, TAPICERÍA, CERAMICA, MARQUETERÍA ETC.

Con una serie de adornos de todas las épocas del arte, aplicables á varias secciones anteriores para la correspondiente aclaracion y estudio de las mismas.

SECCION DE ORNAMENTOS VARIOS.

OBSERVACIONES INTERESANTES.

Esta seccion aunque lleve un título que á primera vista parezca de aplicacion indeterminada, tanto respecto del material como de las formas, sin embargo tiene su especialidad y se refiere á ramos particulares de la industria á los cuales el arte tiene aplicacion muy inmediata. La especialidad de esta seccion consiste en las ropas de uso de la Iglesia católica, y en las vestiduras sacerdotales: los ramos de industria á que se refiere deben por consiguiente ser el del tejedor de tisúes, brocados y otras estofas; el del casullero, bordador y pasamanero y hasta el del sastre, si esta industria no ha de ceñirse al mecánico corte de los trajes modernos, sino á conocer la naturaleza y calidad de toda clase de tejidos y cortes para saber disponer artísticamente toda clase de ropas, ya las que han de servir para cubrir el cuerpo del hombre, ya las que han de adornar y cubrir el interior de los edificios. Es fuerza advertir aquí que en este sentido estos dos usos de las ropas constituyen vulgarmente dos distintas industrias, la del *sastre* y la del *tapicero*. Con la del *sastre* podria entenderse tambien la del *tapicero*; en la del *tapicero* podria ir comprendida tambien la del *casullero*. Sin embargo la costumbre ha creido mas conveniente crear especialidades en la industria del sastre, y ha dejado esta denominacion solo para el constructor de ropas de uso comun llamando *casullero* al que construye las ropas y trajes para el culto divino, asi como se llama *tapicero* al que dispone las colgaduras y cortinajes para el adorno de los edificios.

Por poco que se fije la atencion en lo que deben ser las vestiduras sacerdotales, se hallará que en ellas domina un simbolismo especial y un fin mas grande y súblime que el que puede reconocerse en los trajes de uso comun, y que deben estar exentas de lo que en estos preside, esto es, de la volubilidad y capricho de la moda y del halago del sentimiento de vanidad, no debiendo buscar un efecto vistoso y deslumbrador sino razonado y significativo sin esfuerzo, magestuoso con naturalidad y sin pretension de ninguna especie. El corte afeminado y mecánica de los ropajes, el adorno incongruente y aplicado con impropiedad, la riqueza faustosa y enfática desdicen del uso á que la vestidura sacerdotal esté destinada, y rebajan el carácter del ministerio que ejerce el que debe vestirla.

Este mismo carácter simbólico hace que el arte halle en tales vestiduras una aplicacion mas inmediata á las industrias referentes al material y formas de los ropajes, aplicacion que apesar de la avidez y buen deseo con que se ha pretendido hacer, nunca ha sido hecha, á lo menos entre nosotros, con éxito feliz, ni con todas las condiciones estéticas necesarias.

Pero no se crea que al ceñirnos á las vestiduras sacerdotales y demas paños necesarios para el culto, consideremos que las observaciones que sobre ellas hagamos no tienen aplicacion al traje en general, y aun á toda clase de ropajes; antes al contrario, estamos intimamente persuadidos de que siendo los paños y ropajes sagrados los que mas inmediatamente pueden admitir la aplicacion del arte por las razones que hemos indicado, de ningunos mejor que de ellos podran deducirse principios mas sólidos ni hallarse reglas mas inconcusas para la aplicacion del arte al traje en general.

No creemos que se tome por paradoxa lo que acabamos de decir, porque nadie podrá negar que en el traje con que el hombre cubre su cuerpo, lo mismo que en los edificios que se construyen para ponerse á cubierto de la intemperie y en defensa de cualquiera agresion enemiga, hay una progresion de importancia artística, una escala desde las altas regiones de la belleza á las mas materiales y positivas esferas de la utilidad: y del mismo modo que entre los edificios, el templo ha sido el símbolo mas fiel de las creencias de los pueblos, como la vivienda ha sido la espresion mas clara de su bienestar material; en la esfera del traje, la ves-

tidura sacerdotal, por una analogia incontestable, responde al culto que aquellas creencias exijen, como el vestido usual pone á la vista las necesidades de la vida animal y las tareas á que el cuerpo está condenado para subvenir á ellas.

Por otra parte pareceriamos probablemente demasiado vulgares si de la generalidad á que en unas sencillas observaciones debemos circunscribirnos, pasásemos á detalles que solo en un tratado sistematizado y estenso de aplicacion del arte á toda forma, podrian parecer lógicos y razonados. Los casulleros, tapiceros y sastres, los tejedores bordadores y pasamaneros podrán sacar de nuestras observaciones ideas que en el ejercicio de su profesion, podrán serles de utilidad para no caer en las estravagancias que por lo regular salen de algunos talleres relativamente á las vestiduras sacerdotales, á las de aquellos funcionarios públicos en que la gravedad del cargo no permite la admision de todas las formas que la moda se ce a en introducir, á la combinacion de colgaduras, y á la aplicacion de adornos de naturaleza análoga como son franjas, flecos, bordados etc.

En esta atencion veamos aunque rapidamente, los principios que en nuestro concepto deben reinar en la aplicacion del arte á las industrias que se refieren al material y á la forma de los paños, ciñéndonos á las vestiduras sacerdotales y tapices que el culto divino exige.

La naturaleza del material es lo primero que debe examinarse: en seguida el objeto á que la obra está destinada: por último que decoracion admite. Del conocimiento de estas circustancias podrá deducirse indudablemente la armonia entre el objeto de la obra, la forma que le conviene y el material de que debe construirse.

El rubor obligó á los primeros padres á cubrir la desnudez de su cuerpo: la intemperie fue mas exijente que el rubor: el prestigio todavia pasó mas allá é hizo uso de un simbolismo mas ó menos acertado pero necesario: y la vanidad y el orgullo añadieron cuanto les pareció mas faustoso para producir efectos sorprendentes. El rubor, la intemperie y el prestigio, son tres palabras que en materia de ropajes, marcan por este mismo orden con que los hemos nombrado, los períodos de nacimiento, adelanto y perfeccion: el orgullo marca indefectiblemente el de decadencia. Sin género alguno de duda los trajes que se usan han sido hijos de este amor al fausto, del mismo modo que esta misma circunstancia es la que ha adulterado muchas vestiduras que en su origen respondieron completa y dignamente al objeto á que estuvieron destinadas.

Pero cualquiera que sea la circunstancia que haya presidido en la adopcion de una vestidura, cualquiera que haya sido el sentimiento que haya movido á adornarla y enriquecerla, nunca puede suponerse que se haya querido impedir al hombre los movimientos naturales para el ejercicio del ministerio á que haya tenido que dedicarse, sobre todo si en él hay actos solemnes en los cuales, como es sabido, cualquiera contratiempo puede hacer decaer, por insignificante que sea, lo augusto y digno del ceremonial, porque de otro modo la vestidura careceria de las circunstancias necesarias para responder al objeto á que se la hubiese destinado. De aqui deben precisamente deducirse los principios que en la construccion de vestiduras sacerdotales deben reinar, y cuya inobservancia ha producido formas adulteradas y el uso de adornos incongruentes é impropios.

La fabricacion de estofas incapaces de admitir el menor plegado, la aplicacion de bordaduras que no puedan obedecer al caido del mayor de los pliegues, ha sido la causa de la mutilacion de muchas de las partes de que se compone la vestidura sacerdotal, y ha dejado sin significado una infinidad de ceremonias que el ritual ha admitido, tales como el levantamiende las vestiduras del celebrante por los asistentes en ciertos movimientos de genuflexion y de alzamiento de las especies consagradas. En una palabra puede decirse que el barroquismo, no contento con mutilar fraccionar y desnaturalizar las formas y partes decorativas del edificio religioso, quiere hacer otro tanto con las formas y decoracion de las vestiduras que el culto exige.

Si la naturaleza del traje debe ser la flexibilidad ¿por qué el tejedor ha de dar á la estofa aquella tupida entereza que impide toda clase de movimientos? ¿porque el bordador ha de dar á sus adornos aquel envaramiento que impide al tejido la ondulacion y el plegado, presentando á la persona que viste aquel traje mas bien como un maniquí sin movimiento que como un ministro encargado de la mas augustas de las ceremonias? Es que se ha confundido la vestidura con el tapiz, y se han aplicado los principios que han servido de guia para la fabricacion ó bordadura de un frontal por ejemplo, á la fabricacion de una casulla ó de una capa de coro. Las rúbricas de la Iglesia siempre se refieren á vestiduras holgadas y rozagantes, y es anticanónico todo material que no corresponda á esta prescripcion, y toda forma desnaturalizada de la que se adoptó en la época de la Iglesia primitiva.

Sin embargo, ni vemos que los que fabrican las estofas, ni los que cortan los vestidos, ni los que los adornan se tomen la molestia, antes de emprender una tarea, de preguntar á personas inteligentes y celosas del lustre de la religion que profesan; ni vemos que, generalmente hablando, haya quienes les hagan corregir los desaciertos en que incurren. Es que las teorias del arte son miradas con desden por los que debieran ser mas apasionados de su observancia en favor del mas grande principio de la civilizacion; es que no se conoce todavia la importancia de las Bellas artes en la marcha de la civilizacion; es que hay sobrado amor propio para creer que hay mucho que saber mas allá del saber del mas sabio: y es por fin que el afan de lucrar impide á la mayor parte de los jóvenes operarios estudiar, si no para desarrollar su genio, para adquirir el criterio suficiente á fin de saber lo que se ha de hacer y lo que se ha de evitar.

Esta ignorancia hace que el tejedor aunque muestre su habilidad en la mas dificil combinacion de una labor, presente estofas de aplicacion indiferente y solo para llenar una necesidad del traje usual; que el casullero escoja indistintamente una tela que fué fabricada para un trage de baile, y le corte y le aforre para una capa de coro ó una dalmática; que el bordador llene de recamos de gran realce los compartimentos de una casulla, dejándola como acartonada; y que el pasamanero sin interpretar el significado de una franja ó de un fleco, cargue de un peso desmedido de bellotas de madera un cortinage, quitándole el bello caido de sus pliegues.

Es verdad que se hace uso de símbolos en el bordado de las vestiduras sagradas; pero

entre la multitud de objetos simbólicos que representan, se hallan no pocos que tienen un origen hasta anticristiano y que solo la rutina ha podido introducir, copiándose de las épocas en que las ideas paganas, destruyendo los verdaderos principios del cristianismo, quisieron tomar un carácter que no les era propio, y servir al arte del mismo modo que le sirvieron en otro tiempo cuando dominaron en el mundo otras creencias.

Entre los errores que respecto del material merecen ser censurados, no es el de menor importancia el uso de tejidos que por su naturaleza tienen un mérito demasiado mundano, desdiciendo del carácter que deben tener las vestiduras sacerdotales. El uso de encajes, por ejemplo, en las albas se ha introducido de tal modo, que muchas de estas vestiduras se componen de dicho material en sus dos terceras partes, de manera que apenas conservan del material de que canonicamente deben ser hechas, la parte mas visible que es el faldamento.

La trasparencia del encaje hace perder á aquella vestidura la tersura que tan bien concuerda con el simbolismo que se halla en el mismo nombre que lleva; al paso que tiene un carácter afeminado que cuadra muy mal con la gravedad del ministerio y la solemnidad de los actos de su ejercicio. Una alba lisa, de hilo puro, cayendo holgada y naturalmente hasta los pies en pliegues ligeros, es mas conforme á las tradiciones de la Iglesia, y á su simbolismo especial de la pureza de conciencia que se requiere para celebrar tan augusta ceremonia y de lo mucho que padeció Jesucristo en su pasion. *Pódas* la llamaron los griegos á esta vestidura porque llegaba hasta cubrir los pies: *Tunica linea* la llaman muchos al alba: *De alba me domine, et munda cor meum, ut in sanguine agni dealbatus, gaudiis prefuar sempiternis*, dice el sacerdote al revestirse el alba para ir á celebrar el sacrificio de la misa. Algunos quizá por alusion á estas espresiones, han dicho que el alba puede estar orlada en su parte inferior con dibujos de color rojo bordados con lino; pero esta materia textil tal vez no conserva por mucho tiempo este color en toda su entonacion, y esto podria inducir á usar mas convenientemente la lana para tal bordadura.

Hubieramos dicho que tambien podria echarse mano del algodon, si la tradicion favoreciese la idea; pero nos arredra la cuestion que existe acerca de la identidad de este material y del *bisus* de que se habla en los escritos de la Iglesia primitiva. Parece que en aquella época se dió tambien al alba el nombre de *biso* ó *bisus* por razon del material de que estuvo construida, como le han llamado tambien *tunica linea* porque era de lino; y se ha querido decir que el *bisus* no era sino el algodon, otros que era la seda y otros las barbas de cierto marisco que se cria en las aguas de levante. No resolveremos la cuestion, porque seria larga tarea, y agena de este lugar. Si debió ser de lino no pudo ser de algodon, al propio tiempo que se sabe que hubo albas de seda; y de todos modos nunca podremos admitir que la pesca del marisco que pr duce el material á que actualmente se da el combre de *bisus*, pudiese proporcionar suficiente cantidad de estas fibras textiles para las albas de los sacerdotes de un solo obispado. Sin embargo no hallamos razon suficiente para excluir el algodon de un accesorio del alba, cuando vemos que en las vestiduras sacerdotales se usan estofas que llevan algodon, si no en su trama, en su urdimbre, y si ni en una ni en otra, hemos visto á este material haciendo no poco papel en los forros de casullas, dalmáticas y capas de coro. Si está admitido dicho material para una clase de detalles ó accesorios bien pudiera admitirse para otra, en gracia del mismo simbolismo.

Un artista inglés contemporaneo, Pugin, que ha escrito concienzudamente sobre la restauracion del arte cristiano, y tomando la divisa: *Domine, dilexi, decorem, domus tuæ*, ha atacado las ridiculeces que bajo este pretesto se permiten algunos, dice que las albas pueden embellecerse con ricos adornos, sobre todo en las fiestas solemnes, aplicandoles inmediatamente sobre la orla del faldamento en la parte anterior y posterior, sobre las muñecas y sobre el pecho unas piezas de rica estofa, tejidas de oro y rojo y de forma cuadrada; lo que simboliza las cinco llagas del Señor sobre su cuerpo puro. Quizá esto sea reminiscencia de aquellas piezas bordadas que se ven sobre la orla de los mantos bizantinos, y que probablemente fueron señal de autoridad. No nos empeñaremos en asegurarlo; pero tampoco es posible que se nos ataque la conjetura cuando es sabido que las formas de las vestiduras sacerdotales estan tomadas de los de mas gala de la corte bizantina.

Pero dejemos estas cuestiones que nos apartan demasiado del objeto á que en estas observaciones debemos limitarnos.

Lo propio que decimos de las vestiduras sacerdotales decimos de los vestidos que se ponen á las imágenes, sobre todo á los de la Virgen Santisima. El lujo del siglo XVI fué el que adulteró la modestia y la santa sencillez de las vestiduras sagradas, y en sus delirios vistió á las imágenes con los trajes de las damas de la corte, empaquetadas en sus briales, bajando en redon lo hasta los pies, mientras dió una forma mecánica á las capas de coro y á las dalmaticas, mientras mutiló las casullas, dió á las estolas y manípulos mayores dimensiones y formas angulosas y prolongó las mitras de los obispos hasta una altura chocante; por ultimo ya he dicho que hizo con las vestiduras sagradas lo que habia hecho con la arquitectura cristiana, las desnaturalizó; y si no les dió formas paganas, les dió todo el caracter mundano que fue posible.

Una vestidura holgada y rozagante un plegado natural y susceptible de indicar todos los movimientos de la persona que le viste ¿cuanto ennoblece á esta persona, cuanto contribuye á dar solemnidad á todo acto? Cuanto menos formas mecánicas se echen de ver en las vestiduras sacerdotales mas dignos pareceran. Las cogullas de ciertas ordenes monasticas (prescindiendo de la adulteracion que en nuestra epoca pueden haber tenido) tienen una magestad imposible de ser aventajada por el traje mas recamado del siglo XVI. El sayal y capilla del capuchino ¿cuan venerable no hacia al que le llevaba? El manteo de nuestro clero ¿cuanta mayor nobleza no tiene que la sotana del clero francés? Y si las exageradas dimensiones que en el siglo procsimo pasado se dieron al sombrero de teja no le hubiesen ridiculizado, el traje usual del clero español seria el mas propio para una clase como esta, encargada de la mas noble de las misiones que el hombre puede proponerse en esta vida, la de moralizar y civilizar escudandose en la fé y dirigiendose á la conciencia. En un folleto publicado recientemente en esta ciudad, hablando de este traje hemos leido una idea que nos place repetir.

Dice que es grave por lo talar, y simboliza la proteccion de la Iglesia y el amparo de la religion en lo holgado del manteo. ¡*Cuan bien se reconcilia*, añade, *una alma contrita á los pies del confesor*, y *cuan significativo es que el confesor acoja al penitente en su regazo y le envuelva con su manto*!

Mucho pudiera decirse sobre una materia tan poco trillada como esta, y no poco puede deducirse de lo que hemos indicado en estas observaciones; pero ni nos es permitido entrar en un exámen extenso de todas las cuestiones que podriamos someter al escalpelo de la discusion, ni creemos á nuestros lectores tan ignorantes de las teorias del arte que no puedan deducir las legítimas consecuencias y remontarse á los verdaderos principios. Y si alguno de ellos carece de tales conocimientos, tenga al menos la aplicacion y paciencia suficientes para meditar sobre lo que no hacemos mas que indicar en estas observaciones; y si tiene talento, no mas que mediano, se penetrará de nuestras ideas y abrirá los ojos á una luz mas clara y mas fija que la que hasta el presente deberá haberle iluminado; y no obrará ya por puro capricho, ni por solo obrar, sino que partiendo de unos principios filosóficos, y levantando su pensamiento sobre bases sólidas, hallará razones convincentes que le defenderán contra la censura mas severa.

Por lo que á nosotros hace no cesarémos de aconsejar á los industriales á quienes nos dirigimos en esta seccion, el estudio de los monumentos de la antigüedad tales como las viñetas de los misales, las vidrieras pintadas, los fragmentos de vestiduras sagradas que se han conservado en algunas, aunque pocas iglesias, y las imágenes antiguas que se conservan en las mas recónditos santuarios donde no ha alcanzado el prurito de innovar que en las poblaciones de grande animacion se ha introducido, ó á lo menos si no se ha innovado habrá sido bien por amor á la tradicion bien por falta de medios.

Pero al aconsejar este estudio no aconsejamos la copia exacta, porque seria negar al espíritu humano su tendencia hacia los adelantamientos; aconsejamos sí que se procure restaurar, no las formas sino el carácter; y en tales modelos se hallará un manantial mas inagotable que en todas las muestras de las fábricas modernas nacionales y estrangeras. En ellos se hallarán observadas por analogia el simbolismo y prácticas del blason que prohibe la aplicacion del metal sobre metal, y del color sobre color, regla que aunque parezca convencional, no es sino de armonia, y cuyo efecto nadie puede disputar. En ellos vemos estrictamente observadas las rúbricas de la iglesia sobre los cinco colores canónicos en los cuales tanto domina el simbolismo místico; hallando en el *blanco* la pureza, en el *rojo* la caridad, en el *verde* la esperanza de los bienes celestiales, en el *morado* la tribulacion y la afliccion, y en el *negro* el llanto, la tristeza y la mortificacion.

Esto han hecho algunos aunque pocos industriales belgas, montando telares para la fabricacion de brocados, brocateles, tisúes y otras estofas de uso especial de las iglesias, segun los modelos canónicos, dándoles un sello de magestad religiosa que en vano podrán disputarse otras fábricas mas acreditadas de Europa por sus trabajos para ropas de salon. Y no se han detenido en la cualidad, y adorno del material sino que han marcado el corte de todas las vestiduras á fin de no dejarlo al arbitrio del casullero.

Sin embargo nosotros, en la necesidad de acomodarnos á las ideas dominantes en nuestro pais, no nos hemos atrevido á separarnos de lo comunmente admitido, á fin de que no se nos trate de innovadores, cuando no somos mas que celosos artistas cristianos en favor de esta restauracion. Por esto nos hemos espresado con el lapiz con los lineamentos que actualmente conocen los industriales á quienes nos dirigimos en estas observaciones; y en la conviccion de que estos lineamientos y estas formas se alejan de las condiciones del arte no siendo lo que conviene ni al lustre de la religion ni al decoro y exteriorizacion de la iglesia militante, hemos estendido estas observaciones como voz de alerta para que otros mas detenidamente estudien las cuestiones, las mediten, las ventilen, y mas autorizados que nosotros, procuren reformar lo que el abuso ha adulterado; con lo que impedirán que de abuso en abuso lo que solo se concreta ahora á lo exterior, no invada el santuario de las conciencias y corrompa los corazones mas puros y despreocupados.

Como apendice á estas observaciones debemos decir algo acerca de los tejidos á punto de malla, bordados al realce y al punto de tapiz para los cuales presentamos modelos de distintos estilos en la lámina 10 de esta seccion.

Unos y otros forman uno de los accesorios mas importantes del traje de las mujeres.

No nos ocuparemos del mecanismo de los distintos géneros porque no nos incumbe; solo podemos detenernos en el efecto artístico que producen cada uno de esos géneros, y de ellos podran sacarse los principios necesarios para hacer la aplicacion á esta clase de trabajo, ya del telar, ya de la habil mano de la costurera ó bordadora.

El dibujo geometrico y las formas de los vegetales llevadas al mas elevado punto de aproximacion á las formas geométricas es lo que conviene á la randa y al bordado en cualquiera de sus generos; si bien no podemos menos de hacer alguna distincion que debe deducirse de la clase de labor que se ejecute. Veamos pues estas distintas clases.

Hay el punto de malla ó randa sobre el cual figuran dibujos opacos hechos á la manera tejidos: hay tejidos opacos sobre los cuales se realzan los dibujos: hay tejidos cuadriculados que sirven de esqueleto á una costura de punto de tapiz. Las labores que se refieren á la pri-

mera clase solo admiten con propiedad dibujos monocromos, sin mas contraste que lo mas ó menos tupido ó lo mas ó menos calado de los accesorios: las que se refieren á la segunda solo admiten con propieda d dibujos que en la variedad de planos, den mas ó menos idea del modelado de los objetos: Las que se refieren á la tercera dan idea de una simple combinacion de colores, si bien algunas veces se han combinado con las labores de la segunda clase y han presentado objetos coloridos en relieve terciopelado. Las primeras labores tienen analogia con los dibujos llamados comunmente etruscos: las segundas tienen analogia con los bajos relieves: las terceras pueden llegar á constituir una verdadera pintura, si el abuso de los medios de que pueden disponer y un olvido del destino de la obra no desnaturalizan la aplicacion que el arte puede tener.

Decimos esto respecto del tercer género de labores, porque suele confundirse el tapiz con la alfombra. Mientras el tapiz debe considerarse como una pintura por juxtaposicion de materiales, la alfombra no puede ser mas que una combinacion armónica de colores en espacios mas ó menos geometricos. Todo alarde de relieve ya aparente ya real que se haga en la alfombra, la desnaturalizará; todo relieve que se presente en un tapiz quitará á la representacion pictórica todo lo querra darse á la escultorica, sin que se dé por esto al elemento escultorico toda la grandiosidad que se habra pretendido darle. Sabido es cuanto pueden neutralizarse los efectos de un relieve con el color, del mismo modelo que por medio de una buena combinacion de colores pueden ayudarse los efectos de las formas puramente geométricas pero no en las orgánicas. Sin embargo el talento y la practica en esta clase de combinaciones pueden desmentir nuestras ideas, que por otra parte no sentamos como principios sino como presentimientos, porque consideramos de muy dificil consecucion la perfecta armonia en esta clase de trabajo.

No podrán sin embargo tildarse de inoportunidad nuestras observaciones desde el momento en que demos la razon que nos ha movido á hacerlas. En efecto consideramos el tapiz como un objeto de decoracion de las paredes ú otro cualquier paramento vertical, mientras la alfombra tiene un carácter pavimental, si se nos permite esta espresion, que puede aplicarse tambien á la plataforma de cualquier mueble. En esta misma consideracion tampoco podriamos admitir en la alfombra la representacion de objetos que real ó aparentemente ofreciesen una accidentacion que perjudicase á la idea de sustentacion que deben tener. Asi por ejemplo: el tapete de una mesa que representase un paisaje no seria propio, por que tendria la naturaleza del tapiz y no responderia sino al objeto de la alfombra.

Por último no podremos menos de aconsejar que al trazar los dibujos para los labores de primera y segunda clase, se tenga muy en cuenta el objeto á que la tela ha de servir, á fin de responder á todas las condiciones de este objeto. Cuando la tela deba sufrir todas las modificaciones de un plegado caido, el dibujo puede quedar confundido si no se acomoda á este plegado, ya por sus dimensiones ya por su combinacion: cuando la tela haya de quedar simplemente estendida, la minuciosidad puede dominar en los detalles.

De la misma manera nunca aconsejarémos un bordado en realce que por sus grandes espacios ó por su tupidez pueda perjudicar á la plicabilidad de la tela, porque de otro modo se tendrian demasiado á la vista las pretensiones del bordado, queriendo llamar la atencion como principal lo que no podria aspirar á mas que al efecto de un accesorio ó de un simple adorno.

Estendernos mas sobre esta materia seria escedernos de los límites que nos hemos impuesto. Creemos suficiente lo que hemos dicho para llamar la atencion acerca de la propiedad en los dibujos para labores de toda clase en todo genero de estofas; dejando para los hombres especiales en el ramo el desarrollar estas ideas, su correccion y aumento á fin de que ni el dibujante de tejidos y bordados deje de obrar con conciencia, ni el tejedor ni la bordadora hallen obstaculos que vencer en la ejecucion de los dibujos que se le ofrezcan; y haya por fin en esta clase de trabajos, novedad sin faltar á los derechos del arte.

ESPLICACION DE LAS LÁMINAS CORRESPONDIENTES

Á LA

SECCION DE ORNAMENTOS VARIOS.

Lámina 1.

Números 1 y 2.

Casullas. Parte posterior.

Se presentan por mitad.

El fondo se supone de raso ó terciopelo de uno de los 5 colores canónicos que hemos indicado en las observaciones. El proyecto de núm. 1 se supone bordado: el de núm. 2 puede ser galoneado; de modo que en cuanto á la forma nos referimos á la industria del casullero, en cuanto al adorno, ya á la del bordador, ya á la del pasamanero ó galonero.

Números 3 y 4.

Casullas: parte anterior.

Ademas de cuanto hemos dicho en la esplicacion de los núms. anteriores, deben tenerse en cuenta las razones que hemos dado en las observaciones preliminares de esta seccion acerca de las formas inconvenientes que se han dado á estas vestiduras sacerdotales, con el objeto de responder á una comodidad mal entendida que les ha quitado toda la magestad que es necesaria. Presentamos pues esta forma no como tipo, sino como caracteristica de nuestra época.

Número 5.

Manípulo.

En este proyecto puede verse la forma caprichosa que suele darsele. Se mutilan unas vestiduras por comodidad, y vemos que se aumentan las formas de otras de una manera que no está conforme con la tradicion, ni con esta misma comodidad. Esta forma potenzada no puede tenerla un objeto hecho de un material tejido, pues el uso puede bien pronto rollar sobre si mismos los angulos salientes que el objeto presenta.

Números 6 y 7.

Bolsas de los corporales.

Aunque estén cubiertas con material tejido, sin embargo la necesidad de tener la consistencia y entereza necesaria para impedir que los corporales é hijuela se ajen y tomen distintos dobleces hace que en su construccion y adorno puedan observarse distintas reglas que para las vestiduras. Asi el bordado puede tener mas relieve y pueden representarse en ellas combinaciones mas análogas á la indole de un bajo relieve.

Números 8 y 9.

Hijuelas.

Deben ser, lo mismo que los corporales, de lino blanco fino y muy tupido.

Las dimensiones de los corporales no pasan de media vara en cuadro: lo necesario para cubrir el ara.

El bordado que llevan no debe tener relieve, á fin de que la patena pueda recoger todas las partículas que puedan desprenderse de la hostia.

La hijuela debe ser la novena parte del corporal.

Números 10, 11, 12, 13, 14, 15. 16 y 17.

Dibujos para galones.

Lámina 2.

Todas las observaciones hechas respecto de todos los objetos contenidos en la lámina anterior deben tenerse presentes en las que forman la que ahora esplicamos. Sin embargo el galoneado no puede tener aplicacion alguna á estas casullas.

Número 1.

Casulla: parte anterior.

Número 2.

Manípulo.

Número 3.

Bolsa de los corporales.

Número 4.

Hijuela.

Número 5.

Casulla: parte posterior.

Número 6.

Bolsa de corporales.

Número 7.

Hijuela.

Números 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 15.

Dibujos para galones.

Lámina 3.

Tengánse aqui presentes las observaciones hechas en la esplicacion de lamina segunda.

Numero 1.

Casulla: parte anterior.

Número 2.

Manípulo.

Número 3.

Bolsa de los corporales.

Numero 4.

Hijuela.

Numero 5.

Casulla: parte posterior.

Número 6.

Bolsa de los corporales.

Número 7.

Hijuela.

Números 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16.

Dibujos para galones.

Lámina 4.

Las mismas observaciones que en la lámina 2.

Número 1.

Manípulo.

Número 2.

Casulla Parte anterior.

Número 3.

Bolsa de los corporales.

Número 4.

Casulla: parte posterior.

Números 5 y 6.

Hijuelas.

Numeros 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 14.

Dibujos para galones.

Lámina 5.

Números 1 y 2.

Dalmáticas.

Suelen presentarse las mangas de las dalmáticas sin cerrar por la parte inferior, quedando como simples hombreras, lo que ofrece un espectáculo bien poco digno, viéndose una parte de la vestidura sin destino ni significado, colgando como un giron. La dalmática debe ser entera, esto es, en forma de túnica con una abertura á cada lado para no causar impedimento al andar, y con mangas anchas hasta la mitad del antebrazo.

La de numero 1 tiene dibujos de la época del renacimiento: la de numero 2 los tiene de estilo gótico.

Número 3, 4, 5 y 6.

Dibujos angulares con distintas aplicaciones.

Los de numero 3 y 5 son de estilo del renacimiento.

Los de numeros 4 y 6 son de estilo gótico.

Numeros 7 y 8.

Cuellecitos para las dalmáticas.

Lámina 6.

Capas pluviales y de coro.

Se presentan por mitad.

El proyecto de número 1 tiene dibujos de estilo gótico: el de numero 2 de estilo bizantino: el de numero 3 del renacimiento: y el de numero 4 de estilo churrigueresco.

Lámina 7.

Numero 1.

Parte de una capa pluvial.

Número 2.

Mitra con uno de sus ridimículos.

Es de la clase de las llamadas *frigiatas* ó adornadas con piedras preciosas. Debe procurarse que el fondo de las mitras sea blanco, símbolo de la pureza;

Numero 3.

Gremial.

Lámina 8.

Numeros 1 y 4.

Pendones de cofradia.

En el dia se han desnaturalizado, viniendo á ser, como puede verse en estos dos modelos, un cuadro pendiente de una asta. En esta consideracion pueden admitirse perfectamente los bordados de toda clase, toda vez que la entereza del paño es en cierta manera una condicion necesaria. Pero si el pendon conservase su primitivo estado, consistiendo su paño en una tela mas ó menos rica, terminando por la parte inferior ya en dos puntos ya en forma curvilínea, entonces seria preciso evitar todo recamo ó adorno que pudiese impedir la fluctuabilidad.

No entraremos de lleno en la cuestion acerca de la mayor propiedad del pendon en forma de cuadro, cual le presentamos nosotros, ó en la forma primitiva; solo dirémos: que el significado del pendon es en la iglesia la convocacion y alistamiento debajo de él para un fin religioso: que el poder ondear libremente al ayre parece que indica mayor espiritualidad, mayor fuerza de atraccion, mayor espontaneidad; mientras que la fijeza de un cuadro y su entereza solo puede ser un emblema titular de un cuerpo.

Números 2 y 3.

Mitras y sus redimículos.

Pertenecen á la clase de las frigiatas. Vease n.° 2 lám. 7.

Numeros 5 y 6.

Frontal.

Los adornos que lleva el de num. 6 son de estilo bizantino: los que lleva el de núm. 5 son de estilo plateresco.

Lámina 9.

Números. 1, 3, y 4.

Doseleras de palio.

La de numero 1 lleva adornos de estilo gótico: la de numero 3 y 4 los lleva de estilo churrigueresco.

Números 2 y 5.

Paños de palio.

Se presentan solo en una 4.ª parte.

El de numero 2 lleva adornos que pueden calificarse de estilo gótico, el de numero 5 los lleva de estilo churrigueresco.

Números 6 y 7.

Frontales.

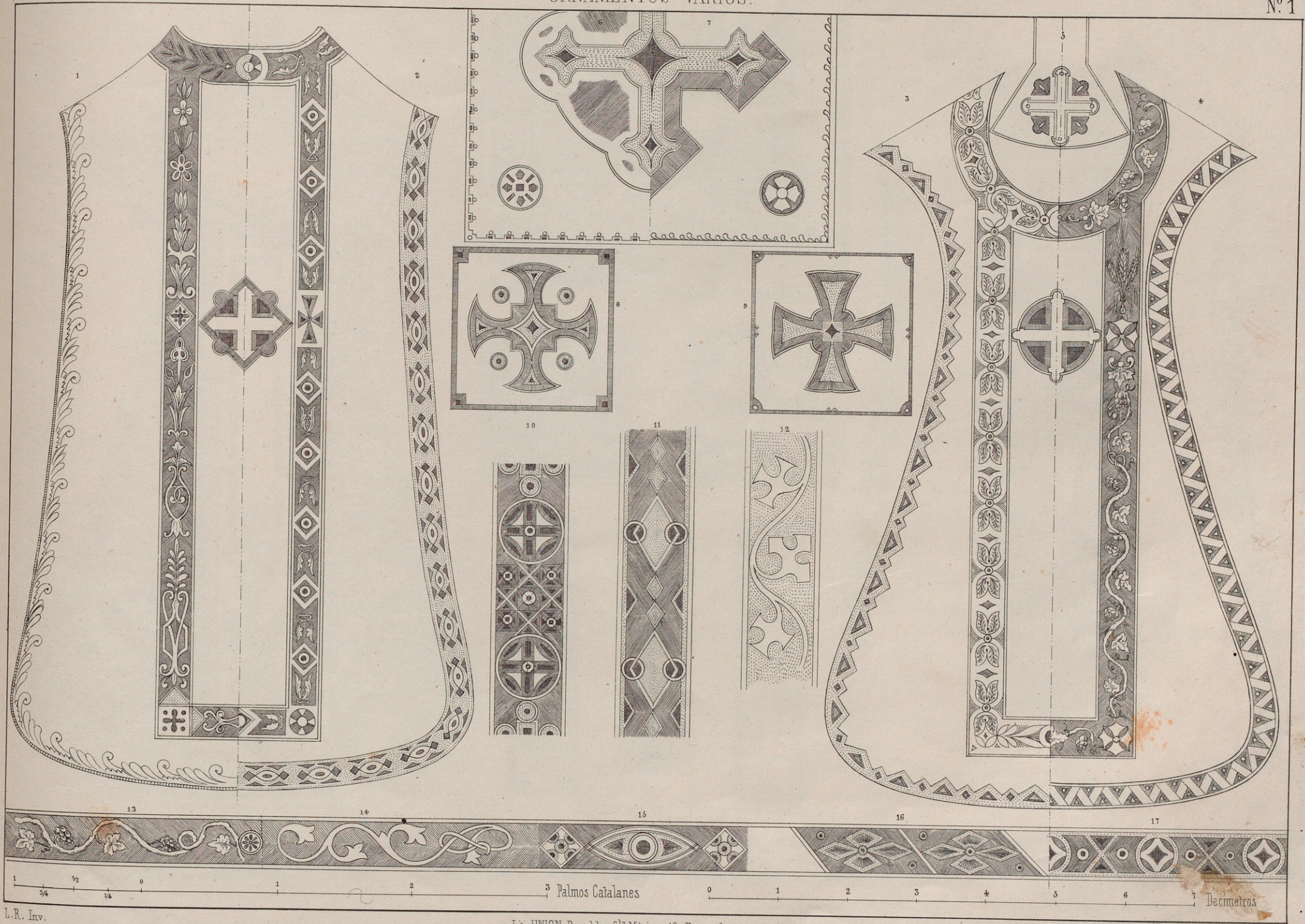
Lámina 10.

Dibujos varios para tejidos y bordados, encajes etc.

Los de numeros 1, 4 y 7, son de estilo gótico: los de numero 2, 5 y 8 de estilo plateresco: los de numeros 3, 6 y 9 de estilo churrigueresco.

ORNAMENTOS VARIOS.

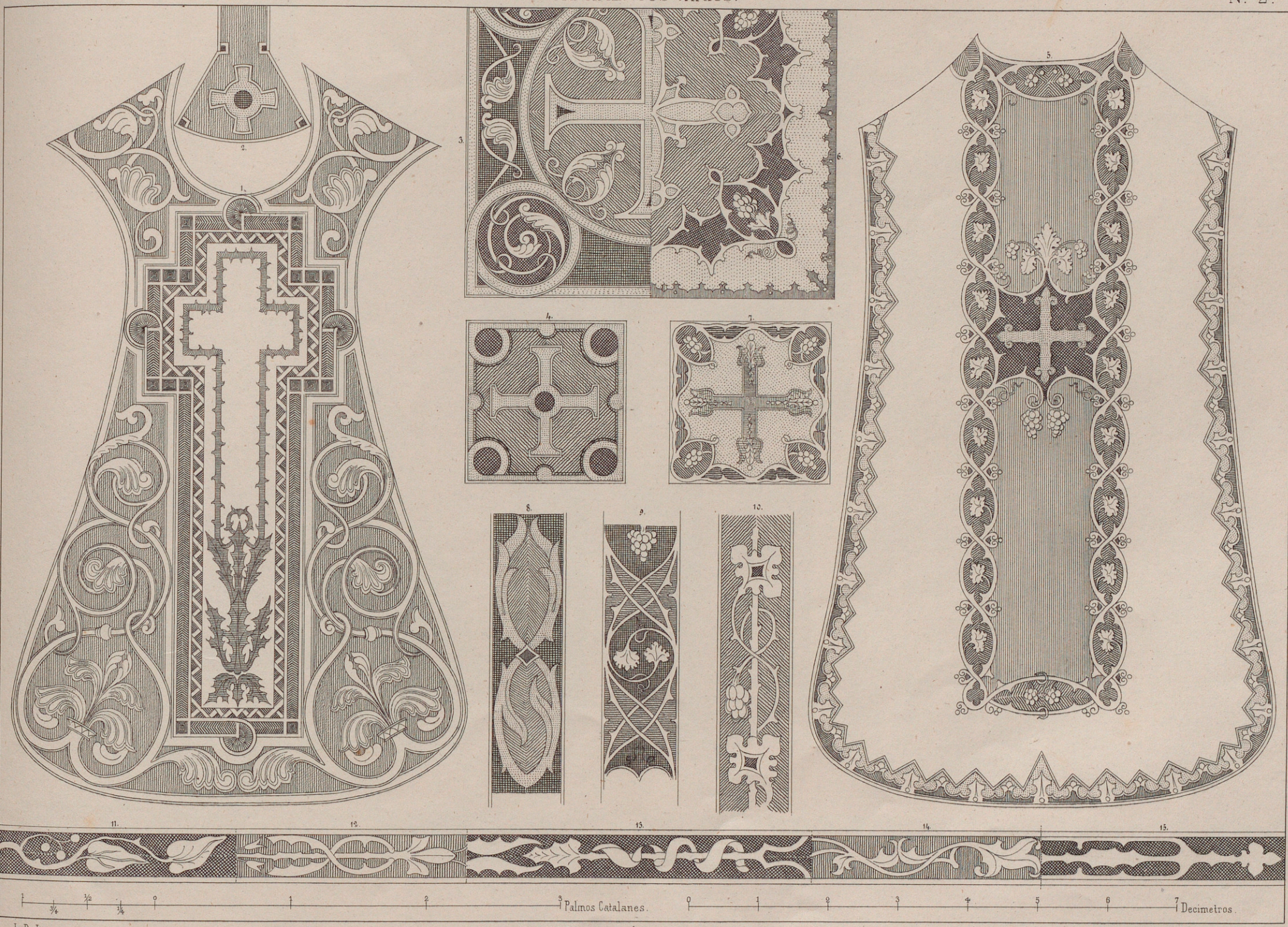
Nº 1



L.R. Inv.

Lit. UNION Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

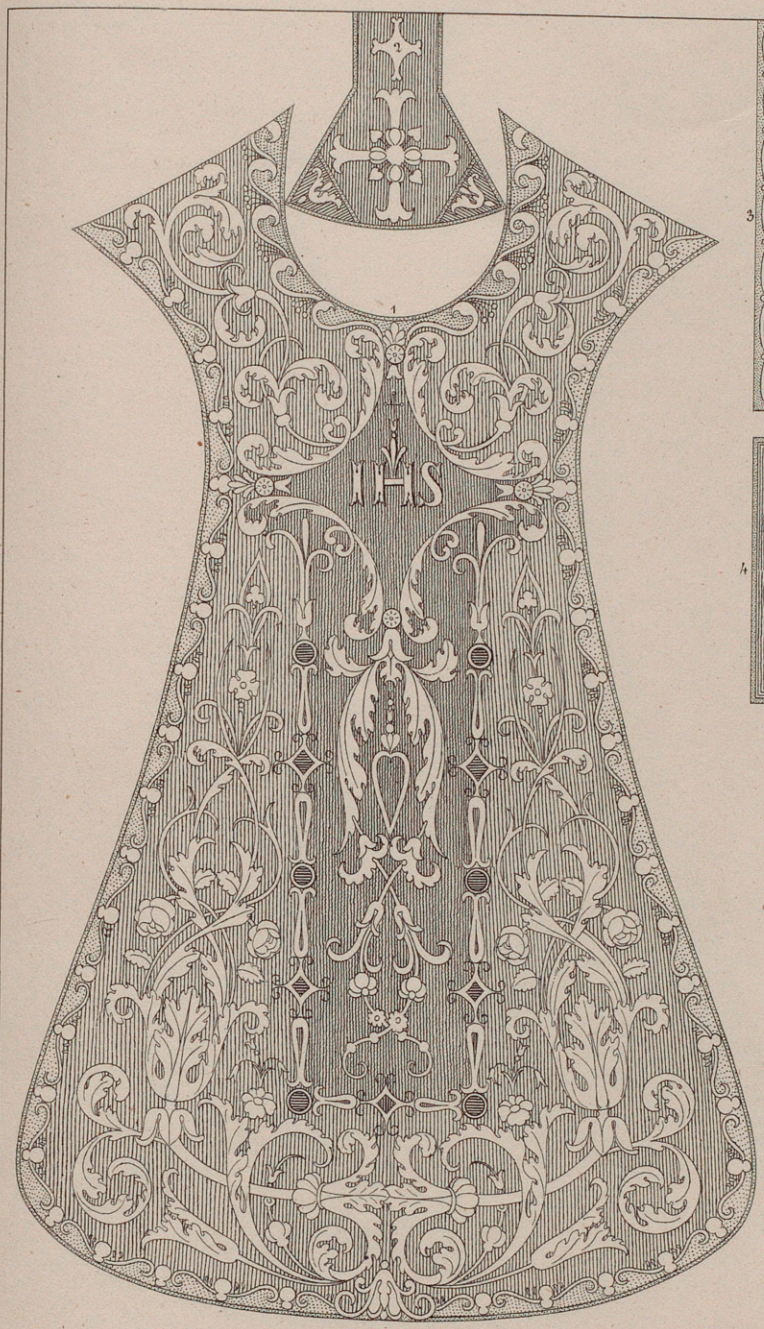
J. Pujol Lit.

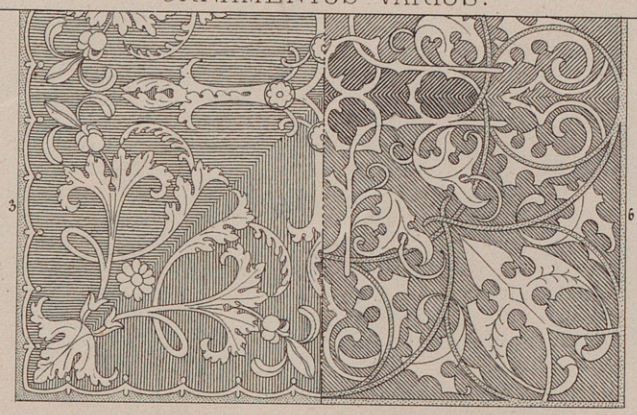


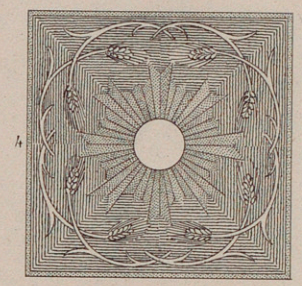
L.R. Inv.
Lit: UNION Rambla Stª Mónica Nº10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J. Giraud, Pt.

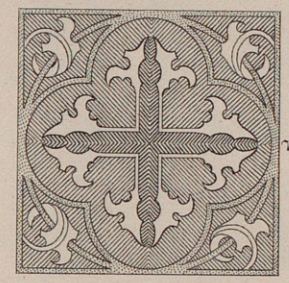
ORNAMENTOS VARIOS.

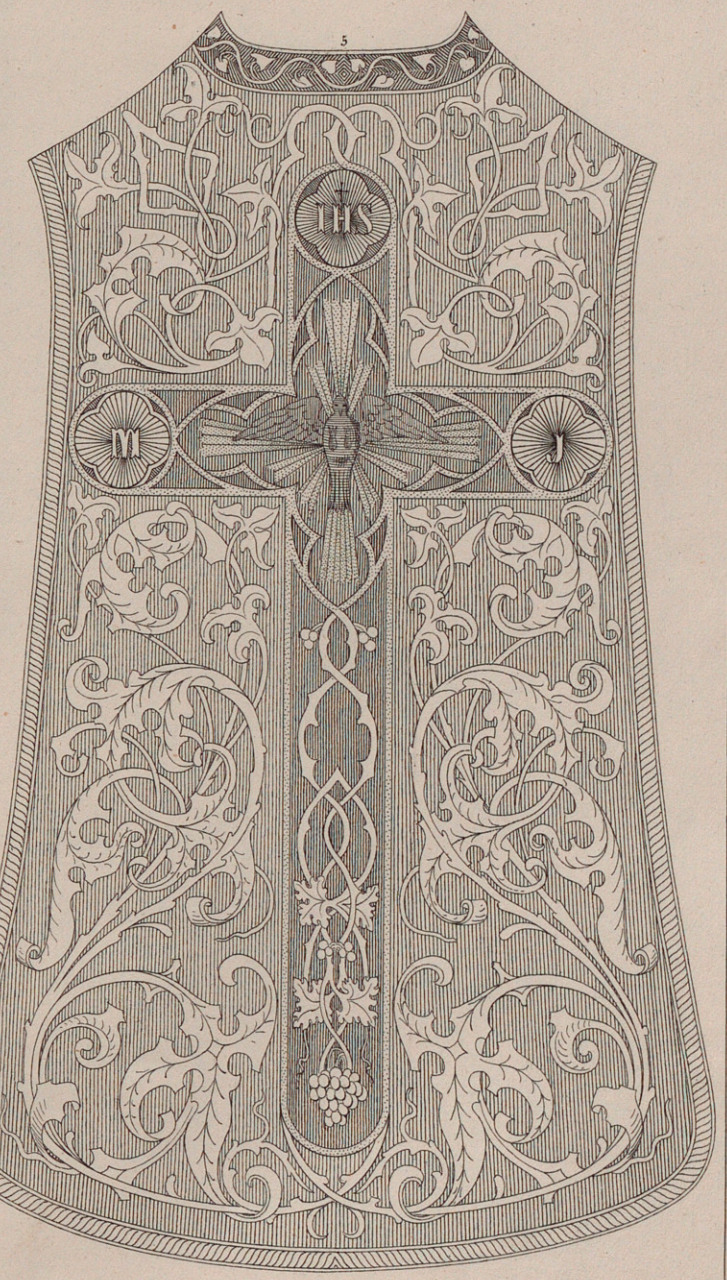
Nº. 3.

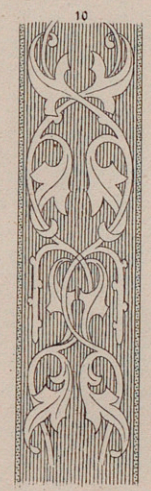


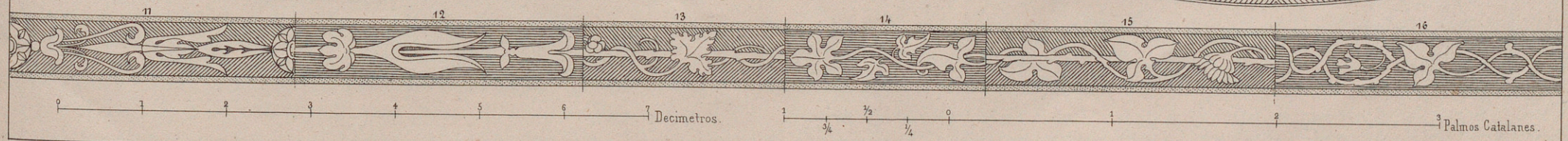












Decimetros.

Palmos Catalanes.

L. R. Inv.

Lit: UNION Rambla Stª Mónica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud Ft

L. R Inv.

Lit: UNION Rambla Stª Mónica Nº 10. BARCELONA.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud Fº

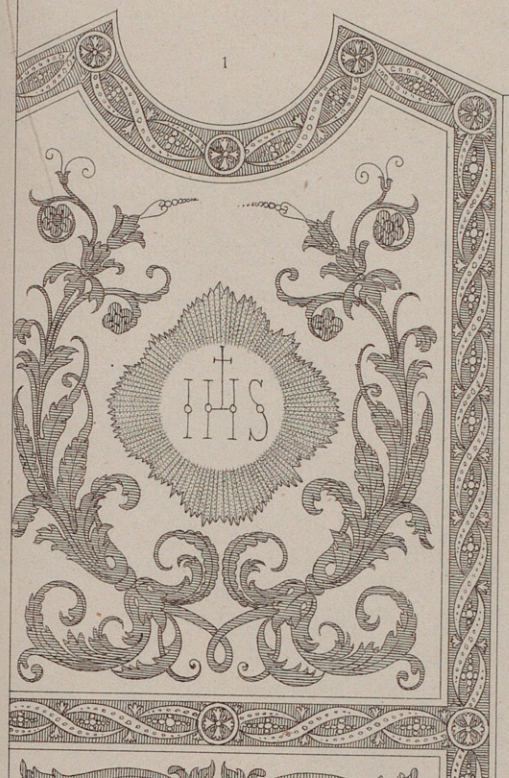
ORNAMENTOS VARIOS.

Nº 5.

0 ¼ ½ ¾ 1 2 3 4 Palmos Catalanes.

0 1 2 3 4 5 6 7 Decimetros.

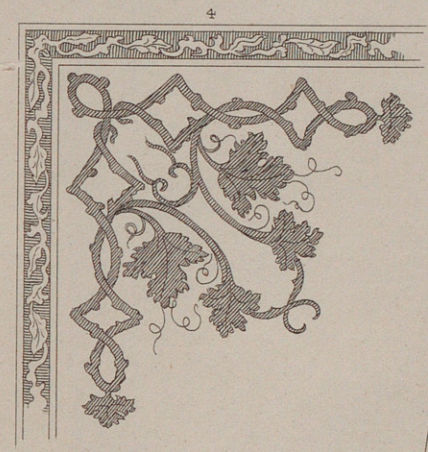
1



2

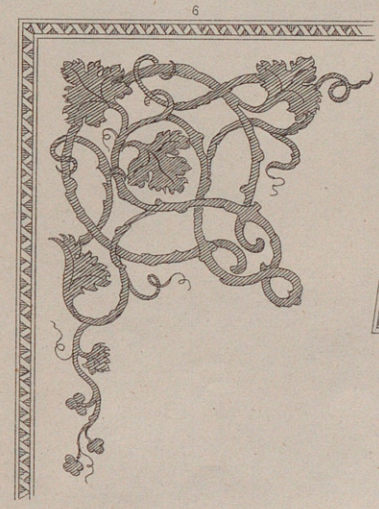
3

4

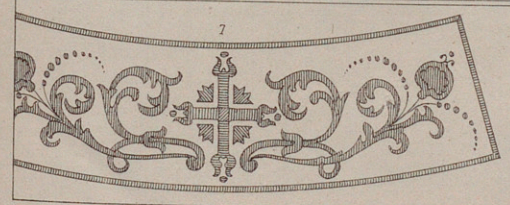


5

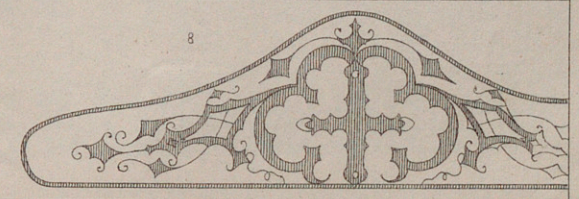
6



7



8

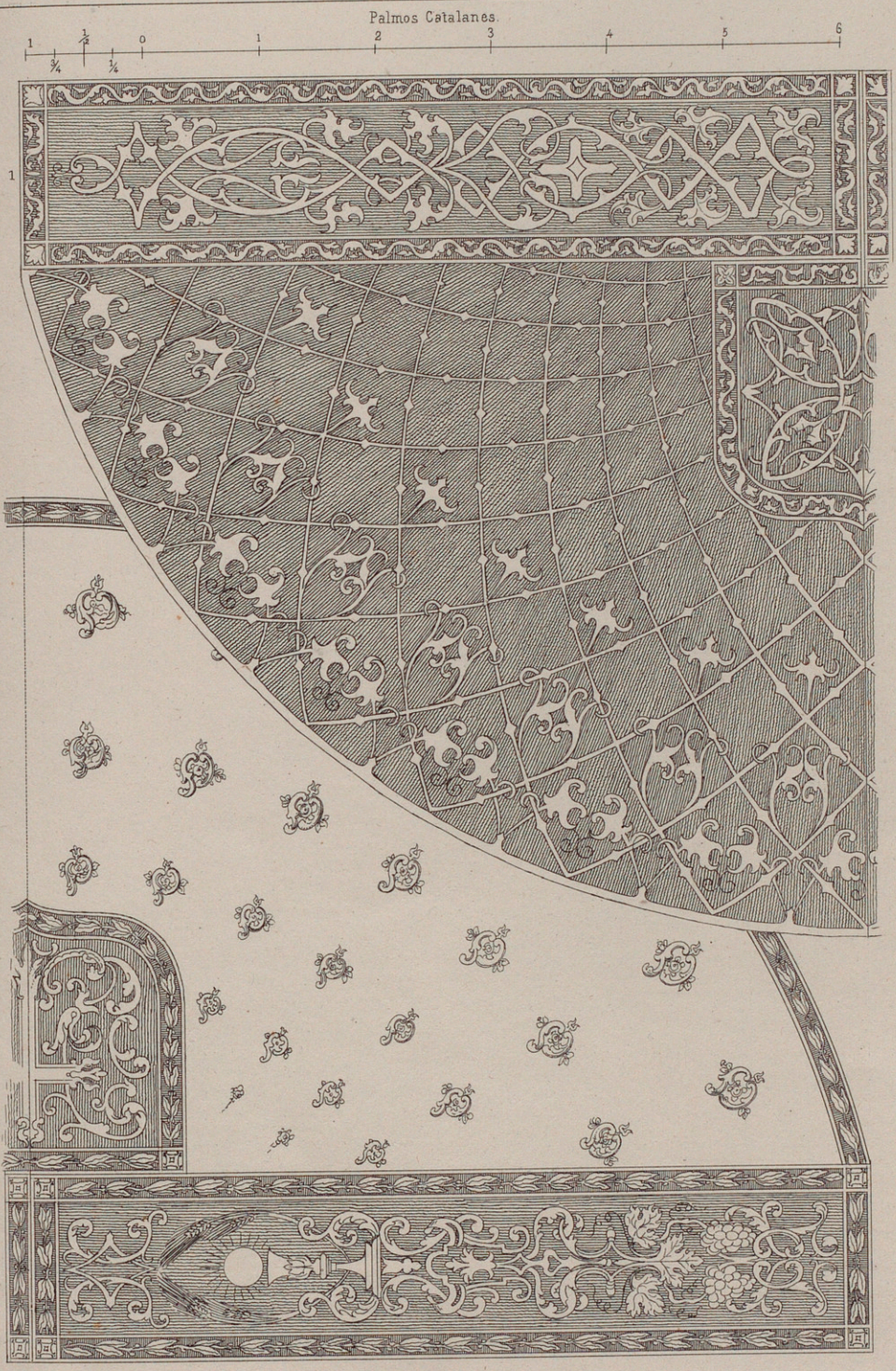


L. R. Inv.

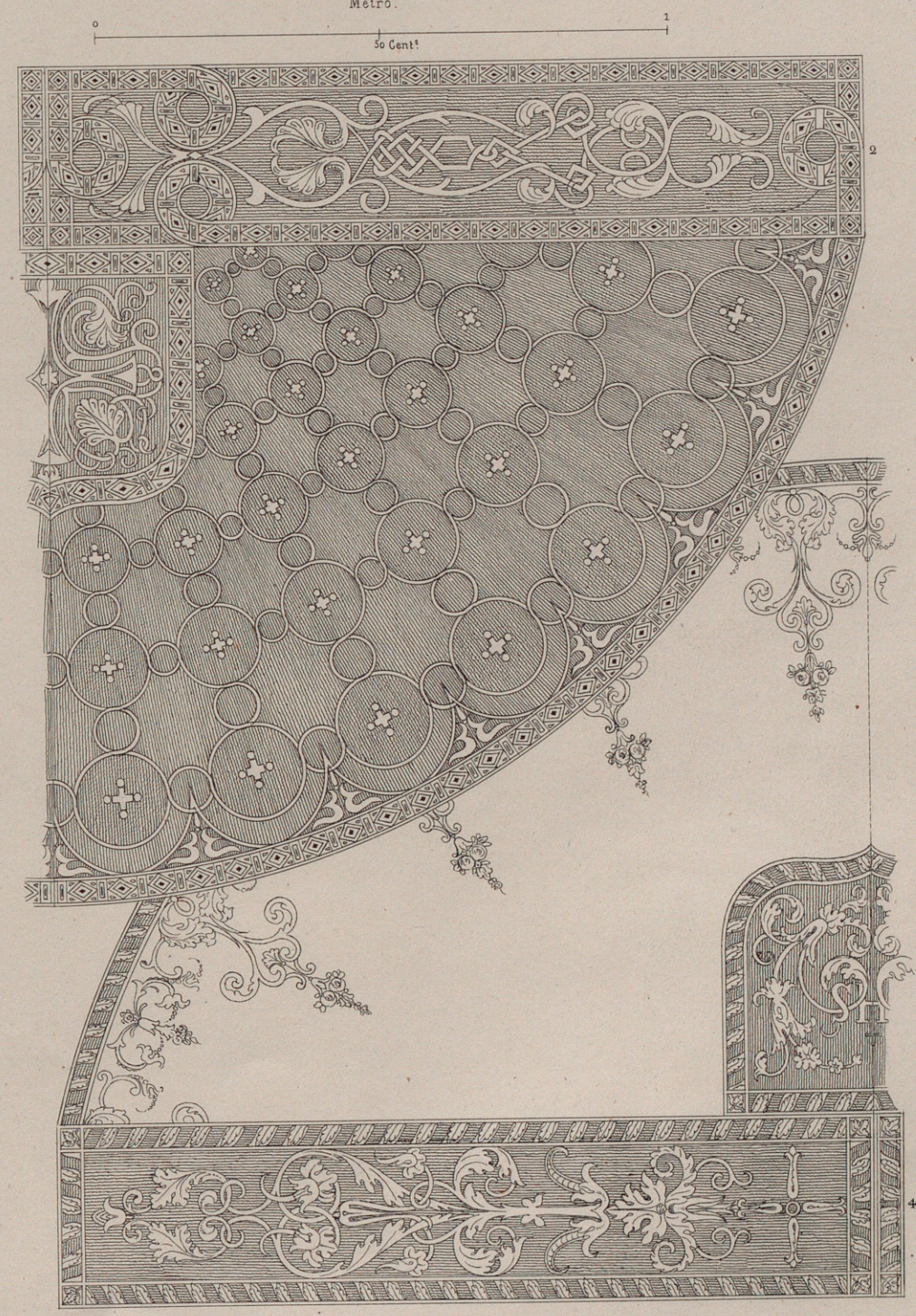
Lit: UNION Rambla Stª Monica, 10. Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Giraud. Fº

Palmos Catalanes.



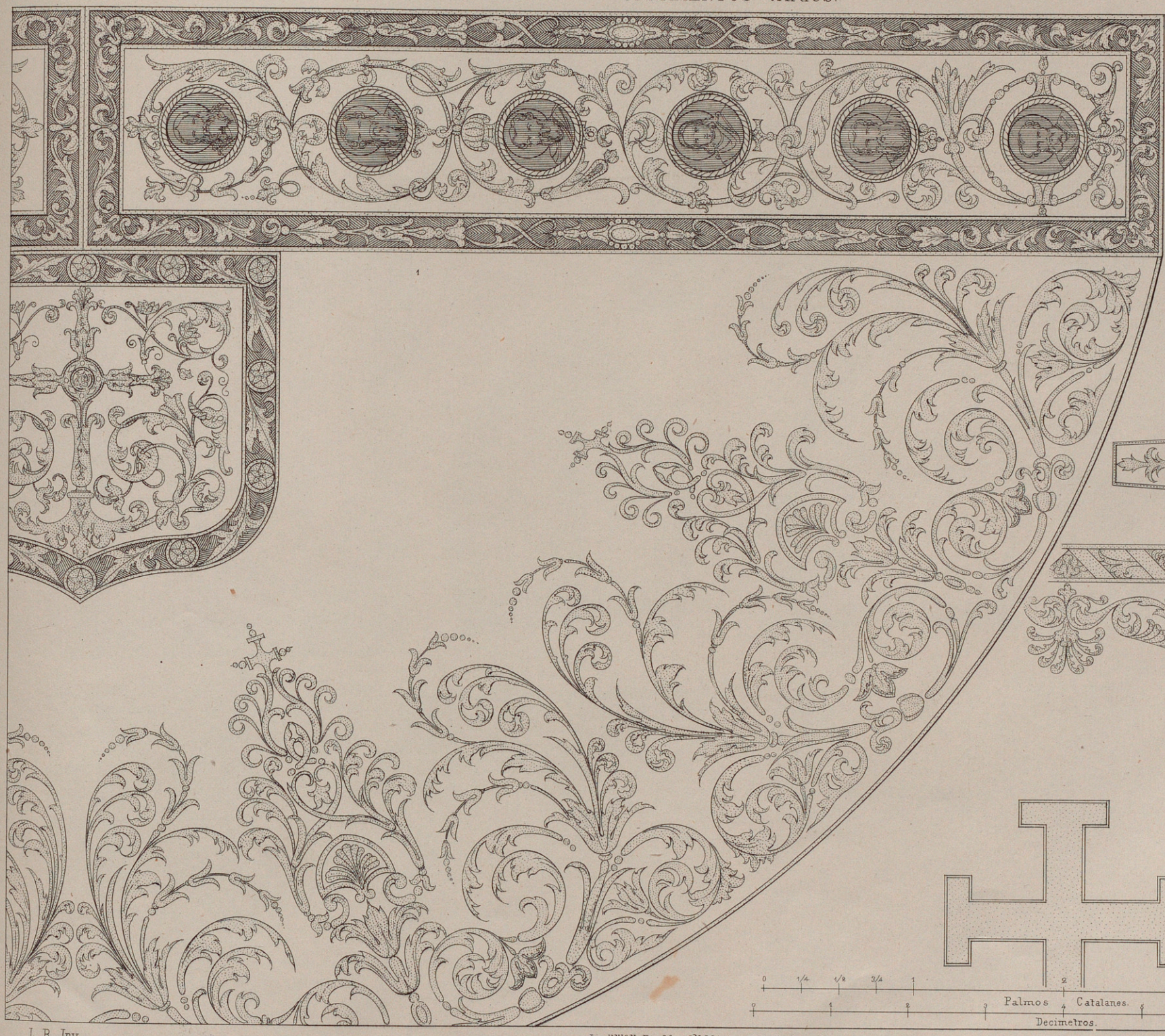
Metro.



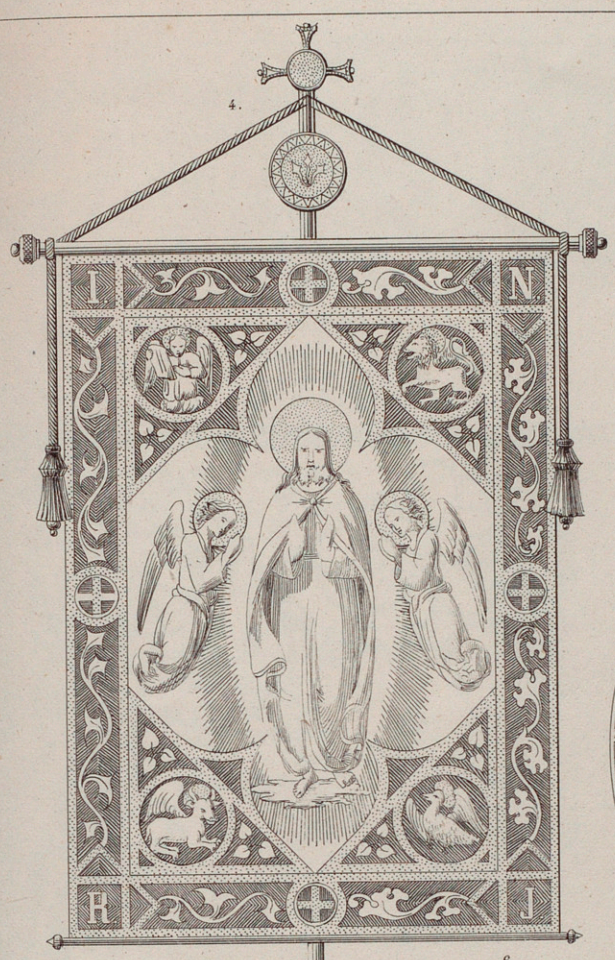
L. R. Inv.

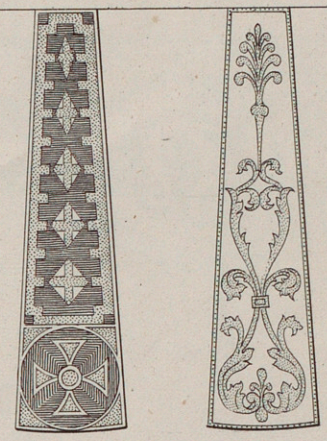
Lit: UNION Rambla Stª Mónica, 10 Barcelona.
F. CAMPAÑA EDITOR.

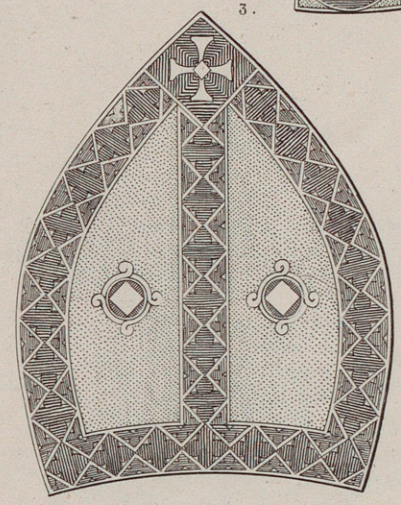
J. Giraud Fª

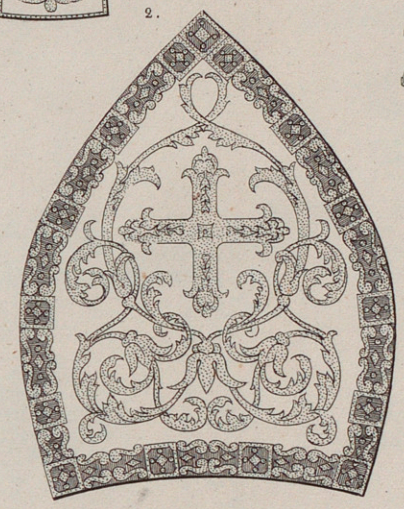


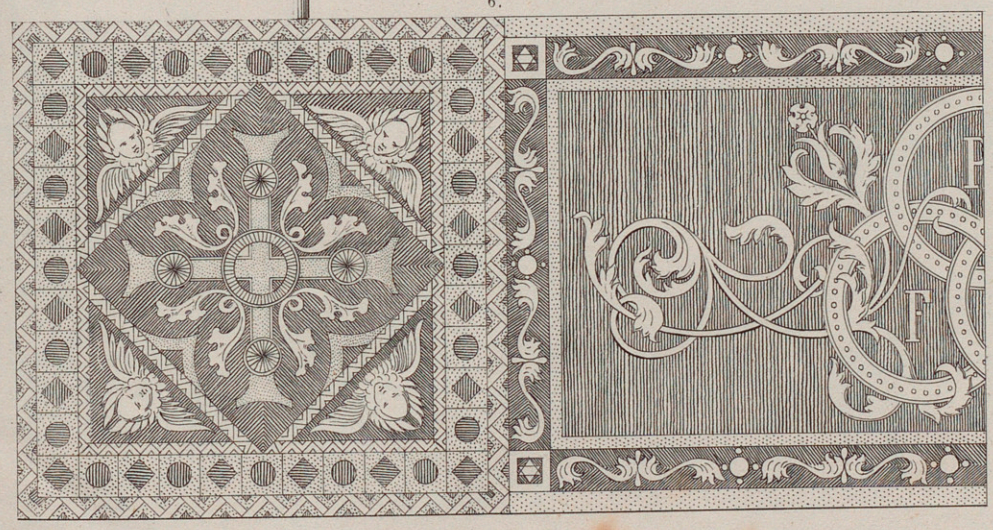
L. R. Inv
Lit. UNION Rambla Stª Mónica, Nº 10, Barcelona.
F CAMPAÑA, Editor.
J. Serra Litº

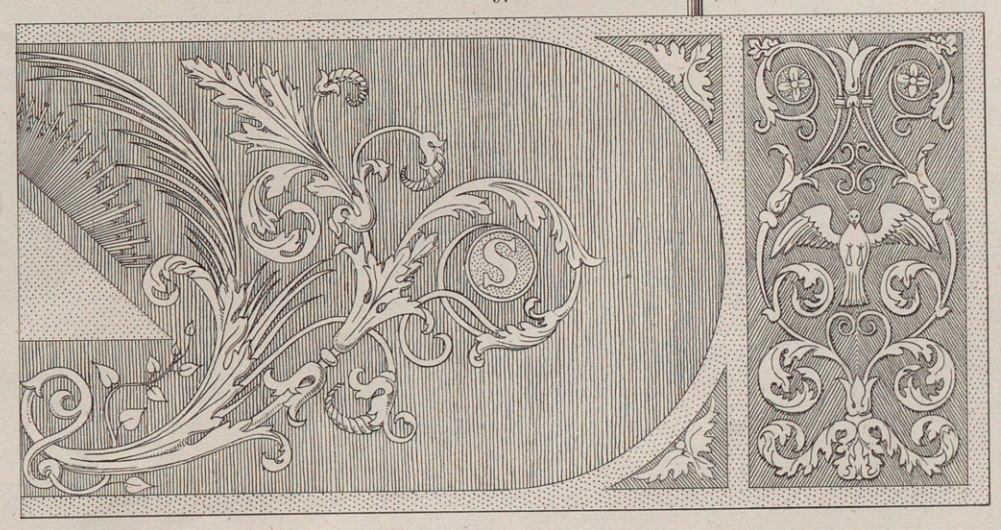










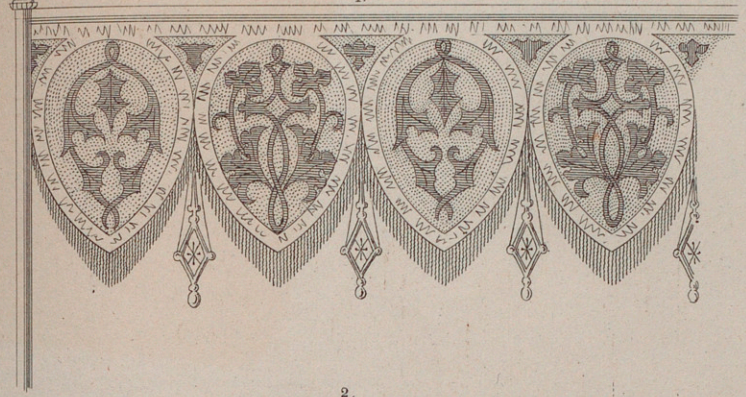


L.R. Inv.

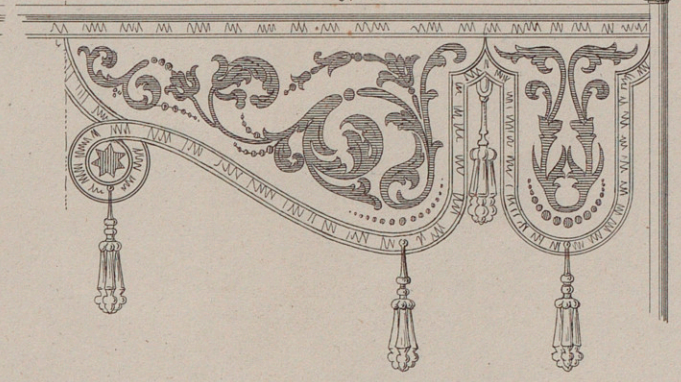
Lit. UNION, Rambla Stª Mónica, 10. Barcelona.
F. CAMPAÑÁ, Editor.

R. Tarragó Lit.

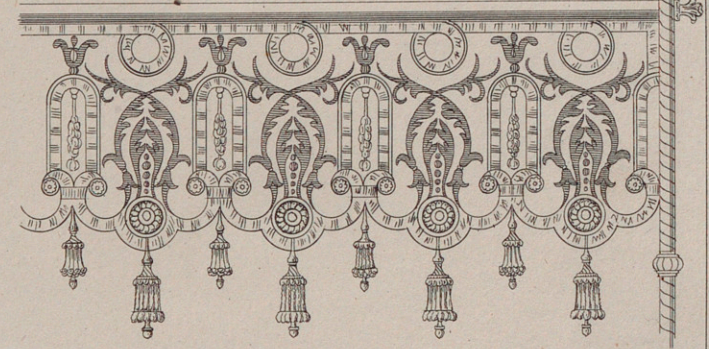
1.



3.



4.

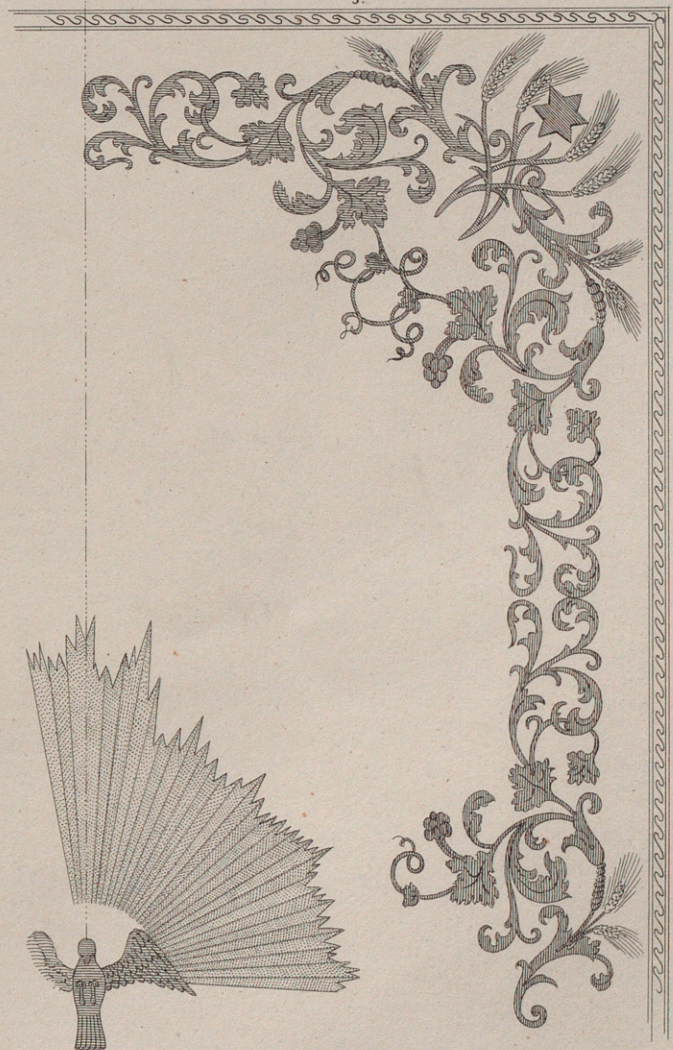


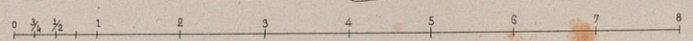
2.

6.

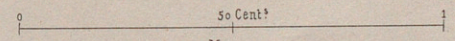
7.

5.





Palmos Catalanes.



Metro.

L. R. Inv.

Lit: UNION Rambla Stª Mónica Nº10 Barcelona
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Giraud, Ft

L. R. Inv.
Lit. UNION Rambla Stª Mónica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.
N. Arau Lit.

ALBUM ENCICLOPÉDICO-PINTORESCO

DE

LOS INDUSTRIALES.

COLECCION DE DIBUJOS GEOMÉTRICOS Y EN PERSPECTIVA DE OBJETOS DE DECORACION Y ORNATO, EN LOS DIFERENTES RAMOS DE

ALBAÑILERIA, JARDINERIA, CARPINTERIA, CERRAJERIA, FUNDICION, ORNAMENTACION MURAL, EBANISTERIA, PLATERIA, JOYERIA, TAPICERIA, BORDADOS, CERAMICA, MARQUETERIA ETC.

Con una serie de adornos de todas las épocas del arte, aplicables á varias secciones anteriores para la correspondiente aclaracion y estudio de las mismas.

ADVERTENCIA INTERESANTE.

En las siguientes láminas vamos á presentar muestras de los distintos estilos que pueden adoptarse para la decoracion de los objetos que suelen salir de las manos de los industriales á quienes dedicamos nuestro trabajo. El aparejador, el carpintero, el cerrajero, el fundidor, el bordador, el tapicero, el ebanista, el marquetero, el tornero, el alfarero, todos los industriales en fin hallarán en ellas cuanto necesiten para tomar idea de las combinaciones de que son susceptibles los elementos de los distintos tipos que el arte ofrece en su desarrollo histórico.

Para que nada falte á este objeto, y á fin de completar el cuadro, hemos intercalado los perfiles ó sagmas de las molduras propias de cada estilo; pues, como no puede ménos de conocerse, en cada estilo las molduras se combinan de diferente modo, y cada moldura toma un carácter distinto, siendo mas ó menos curva, afectando mas ó menos la forma oval, proyectándose mas ó menos en su vuelo, ó dominando mas ó menos en ella la linea recta ó la curva.

Hemos creido conveniente intercalar estos perfiles de molduras por lo indispensable de su conocimiento, y teniendo en cuenta, que las molduras son los accidentes que mas caracterizan la fisonomía de los objetos. Por otra parte es un conocimiento del cual no pueden dispensarse los que se dedican á las distintas artes, desde el pintor de decoracion hasta el mas minucioso joyero.

Pero si ofrecemos muestras de los distintos estilos de la decoracion, si completamos el cuadro de los pérfiles ó sagmas de las molduras que á cada estilo convienen, no quisieramos que los industriales se ciñesen á una mera copia de lo que les ofrecemos, por mas que nuestros dibujos hayan sido trazados en presencia de los monumentos originales, como así hemos procurado verificarlo. Quisierámos si, que los industriales nos imitasen en nuestro modo de proceder, no en los resultados que hemos obtenido; esto es, quisiéramos que no tomasen de segunda mano el carácter de los estilos, sino que fuesen á buscar tambien los tipos originales, los monumentos que la historia de la decoracion ornamental ofrece. Los restos de los monumentos griegos y romanos, de la edad media y del renacimiento que se conservan habiéndose salvado de la mano destructora del tiempo y sobre todo del barbarismo de las revoluciones y del prurito de innovar, proporcionan cuanto puede convenir á semejante objeto. Si no existen tales restos, celosos artistas nos han conservado con toda fidelidad en mil obras los mas minuciosos detalles, y á ellas puede acudirse con provecho. Por qué hacerse imitadores de los imitadores; y á que tomar de segunda mano el tipo cuando este se tiene delante?

Nosotros con nuestra obra hemos querido servir de guia á los industriales artistas,, manifestandoles por medio de nuestros dibujos lo que en los distintos estilos es posible hacer; no hemos querido establecer dogmas de lo que puede hacerse, como si fuese todo lo que puede hacerse.

Es verdad que para ir á beber en las primeras fuentes se necesita andar largo camino, y estudiar y conocer la historia del arte para adquirir una conciencia exacta de lo qué se ha de hacer; pero á esto solo podemos contestar: *que el talento del hombre no viene educado al mundo: y que la ventaja solo está en favor del conocedor. Al saber está reservado el mas alto puesto en industria como en cualquiera otro de los conocimientos humanos, asi teóricos como prácticos, cientificos como morales.*

Bajo este punto de vista creemos que las 34 láminas que publicamos son suficientes á los meros industriales, que es la clase á que especialmente dedicamos nuestra obra.

ESPLICACION DE LAS LAMINAS CORRESPONDIENTES Á LA SECCION

DE

PROYECTOS DE DECORACION PARA VARIAS ARTES.

Láminas 1, 2, 3 y 4.

Combinaciones del dibujo lineal para solados, alizares, arrimaderos, etc.
Aplicables especialmente á los estilos bizantino, latino y árabe, etc. etc.
Utiles en particular á los alarifes ó albañiles, ladrilleros, marmolistas, marqueteros, esterilleros, cinceladores, estucadores, pintores de decoracion etc., etc.

Lámina 5.

Cláusulas para frisos, etc.
Aplicables especialmente al estilo etrusco y griego antiguo.
Utiles en particular á los estucadores, pintores de decoracion, marqueteros, marmolistas, bordadores, esterilleros, alfombreros etc., etc.

Lámina 6, números 2, 3, 6 y 10.

Cláusulas para frisos.
Aplicables especialmente al estilo etrusco y griego antiguo.
Utiles en particular á los estucadores, pintores de decoracion, marqueteros, marmolistas, bordadores, esterilleros, alfombreros etc., etc,

---

Lámina 7, Del número 1 al 23 inclusive.

Sagmas de cornisas y bases.
Aplicables al estilo griego.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros, carpinteros, ebanistas, torneros, fundidores, vaciadores–yeseros, estracistas, plateros, cinceladores, etc., etc.

Del número 28 á 33 inclusives.

Cláusulas para frisos.
Aplicables especialmente al estilo griego antiguo.
Utiles en particular á los estucadores, pintores de decoracion, marqueteros, marmolistas, bordadores, esterilleros, etc., etc.

Del número 24 á 27 inclusives y el 34.

Cláusulas para frisos.
Aplicables especialmente al estilo griego.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, marmolistas, canteros, fundidores, vaciadores-yeseros, estracistas, plateros, etc., etc.

Lámina 8.

Cláusulas para frisos.
Aplicables especialmente al estilo griego.
Utiles en particular á los alfareros, marmolistas, canteros, fundidores, plateros, tallistas, vaciadores–yeseros, estracistas, bordadores, etc.

Lámina 9, Del número 1 al 20 inclusive.

Sagmas de cornisas y bases.
Aplicables especialmente al estilo romano.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros, carpinteros, ebanistas, torneros, fundidores, vaciadores-yeseros, estracistas, plateros, cinceladores, etc.

Del número 21 al 29 inclusives.

Florones.
Aplicables especialmente al estilo romano.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros, torneros, fundidores, vaciadores-yeseros, estracistas, plateros, cinceladores etc,

Del número 30 al 34 inclusives.

Cláusulas para frisos.

Aplicables especialmente al estilo romano.
Utiles en particular á las mismas industrias que acaban de indicarse.

Lámina 10, Del número 1 al 4 inclusive.

Hojas para molduras.
Aplicables especialmente al estilo romano.
Utiles en particular á los alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros, ebanistas, tallistas, fundidores, vaciadores, yeseros, estracistas, plateros, cinceladores, etc. etc.

Del número 5 al 7 inclusive.

Clausulas para frisos.
Aplicables especialmente al estilo romano.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros, ebanistas, tallistas, bordadores, fundidores, vaciadores-yeseros, estracistas, plateros, cinceladores etc. etc.

Del 8 al 11 inclusives.

Clausulas para rehundidos de pilastras, etc.
Aplicables especialmente al estilo romano.
Utiles en particular á los alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros ebanistas, tallistas, bordadores, fundidores, vaciadores-yeseros, estracistas, plateros, cinceladores etc. etc.

Lámina 11, números 1, 3, 4, 6.

Clausulas para rehundidos de pilastras, etc.
Aplicables especialmente al estilo romano,
Utiles en particular á los alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros, ebanistas, tallistas, bordadores, fundidores, vaciadores–yeseros, estracistas, plateros, cinceladores, etc. etc.

Número 2.

Clausula para friso.
Aplicable especialmente al estilo romano.
Utiles en particular á los alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros, ebanistas, tallistas, bordadores, fundidores, vaciadores–yeseros, estracistas, plateros cinceladores etc, etc.

Número 5.

Clausula para friso.
Aplicable especialmente al estilo romano.
Util en particular á los alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros, ebanistas, tallistas, bordadores, fundidores, vaciadores-yeseros, estracistas, plateros, cinceladores etc. etc.

Lamina 12, números 1, 2, 3, 4, 6.

Clausulas para frisos, y enjutas de arcos. etc. etc.
Aplicables especialmente al estilo romano.
Utiles en particular á los alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros, ebanistas, tallistas, bordadores, fundidores, vaciadores-yeseros, estracistas, plateros, cinceladores etc. etc.

Número 5.

Arquivoltas y jambas.
Aplicables especialmente al estilo romano.
Utiles en particular á los alarifes ó albañiles, alfareros, marmolistas, canteros ó picapedreros, carpinteros, ebanistas, tallistas, vaciadores–yeseros, estracistas, etc. etc.

Laminas 13 y 14.

Clausulas para frisos.
Aplicables al estilo arabe.
Utiles á los tallistas, alfareros, marmolistas, marqueteros, fundidores, bordadores, cinceladores, pintores decoradores, estracistas, estucadores, vaciadores–yeseros, canteros etc. etc.

Lamina 15, números de 1 á 7 inclusive.

Arcos cairelados.
Aplicables especialmente al estilo arabe.
Utiles en particular á los alarifes ó albañiles, alfareros, canteros, ebanistas y marqueteros, estracistas, fundidores, marmolistas, picapedreros ó canteros, carpinteros, tallistas, vaciadores–yeseros, etc.

Número 8.

Cornisas de arquerias.
Aplicables especialmente al estilo árabe bizantino.
Utiles en particular á los alarifes ó albañilles. Alfareros, ebanistas y marqueteros, estracistas, fundidores, marmolistas, picapedreros ó canteros, vaciadores-yeseros etc. etc.

Números 9, 10, 11 y 14.

Clausulas para frisos.
Aplicables al estilo árabe.
Utiles á los alfareros, bordadores, canteros ó picapedreros, cinceladores, marqueteros, estracistas, fundidores, marmolistas, tallistas, vaciadores-yeseros etc. etc.

Números 12 y 13.

Aplicables al estilo árabe.
Utiles en particular á los alfareros, alfombreros, bordadores, canteros, cinceladores, marqueteros, estracistas, fundidores, marmolistas, plateros, tallistas, vaciadores–yeseros, etc.

Lamina 16. números de 1 á 10 inclusive.

Aplicables al estilo árabe.
Utiles en particular á los alfareros, marmolistas, canteros, ebanistas, torneros, fundidores, tallistas, vaciadores-yeseros, estracistas, cinceladores, etc. etc.

Número 12.

Lacerias para frisos, alizares, arrimaderos etc.
Aplicables al estilo árabe.
Utiles en particular á los alfareros, bordadores, cinceladores, y marqueteros, esterilleros, estucadores, ladrilleros, marmolistas, vaciadores-yeseros, etc.

Números de 14 á 17.

Arquerias lobuladas.
Aplicables al estilo árabe.
Utiles en particular á los alarifes ó albañiles, alfareros, cinceladores, carpinteros, estracistas, fundidores. marmolistas, canteros, tallistas, vaciadores–yeseros, etc.

Del número 18 al 21 inclusives.

Combinaciones del dibujo lineal para solados, alizares, arrimaderos, etc.
Aplicables especialmente al estilo árabe.
Utiles en particular á los ladrilleros, marmolistas, marqueteros, esterilleros, cinceladores, estucadores, pintores de decoracion, etc.

Lámina 17, Del número 1 al 8 inclusives.

Adornos de filetes.
Aplicables especialmente al estilo bizantino.
Utiles en particular á los alfareros, cinceladores, estracistas, estucadores, fundidores, marmolistas, picapedreros; plateros, tallistas, vaciadores-yeseros, etc.

Del número 9 al 13 inclusives.

Cláusulas para frisos.
Aplicables especialmente al estilo bizantino.
Utiles en particular á los cinceladores, estracistas, fundidores, marmolistas, picapedreros, filateros, tallistas, vaciadores–yeseros, etc.

Lámina 18, Del número 1 al 8 inclusive,

Adornos de filetes.
Aplicables especialmente al estilo bizantino.
Utiles en particular á los alfareros, cinceladores, éstracistas, fundidores; marmolistas, picapedreros, plateros, tallistas, vaciadores–yeseros, etc.

Del número 9 al 13.

Cláusulas para frisos.
Aplicables especialmente al estilo bizantino.
Utiles en particular á los alfareros, cinceladores, estracistas, fundidores, marmolistas, picapedreros, plateros, tallistas, vaciadores–yeseros, etc.

Lámina 19. Del número 1 al 8 inclusive.

Sagmas de cornisas.
Aplicables al estilo bizantino.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, carpinteros, ebanistas, estracistas, estucadores, fundidores, marmolistas, picapedreros, plateros, tallistas, vaciadores-yeseros, torneros, etc.

Del número 9 al 12 inclusives.

Canecillos.
Aplicables especialmente al estilo bizantino.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, cinceladores, estracistas, fundidores, marmolistas, picapedreros, tallistas, vaciadores–yeseros, ect.

Del número 13 al 17 inclusives.

Cláusulas para frisos y rehundidos.
Aplicables especialmente al estilo bizantino.
Utiles en particular á los alfareros, cinceladores, estracistas, fundidores, marmolistas, picapedreros, plateros, tallistas, vaciadores–yeseros, etc.

Lámina 20.

Follages de trébol cardinas, , etc.
Propios del estilo gótico.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, cinceladores, carpinteros, estracistas, estucadores, fundidores, marmolistas, canteros ó picapedreros, plateros, rejeros, tallistas, vaciadores-yeseros, etc.

Láminas 21 y 22.

Combinaciones lobuladas y treboladas.
Propias del estilo gótico.
Utiles en particular á los albañiles, alfareros, cinceladores, carpinteros, estracistas, estucadores, fundidores, marmolistas, canteros ó picapedreros, plateros, rejeros, tallistas, vaciadores-yeseros, etc.

Lámina 23, Números 1, 4, 5 y 6.

Ojivas caladas, etc.
Propias del estilo gótico.
Utiles á las alarifes, alfareros, tallistas, fundidores, marmolistas, canteros vaciadores-yeseros, etc.

Números 2 y 3.

Ojivas caladas reforzadas con contra–fuertes.
Propias del estilo gótico.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, vaciadores–yeseros, etc.

Número 7.

Antepecho calado.
Util en particular á los alarifes, alfareros, tallistas. estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, vaciadores–yeseros, etc.

Números 8, 9, 10 y 11.

Hojas de cresteria.
Propias del estilo gótico.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores-yeseros, cinceladores, rejeros etc.

Lámina 24, Números 1, 2, 5 y 6.

Adornos para rehundidos.
Propios del estilo gótico.
Utiles en particular á los marmolistas, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, canteros, cinceladores, vaciadores–yeseros, etc.

Números 3 y 4.

Ojos de buey.
Propios del estilo gótico.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores–yeseros, etc.

Número 8.

Ojiva conopial calada, de arcos gemelos, y hojas zarpadas en la arquivolta.
Propias del estilo gótico.
Util en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, fundidores, marmolistas, canteros, vaciadores–yeseros, etc.

Números 11, 14 y 15.

Ojiva conopial calada, de arcos gemelos.
Propia del estilo gótico.
Util en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, vaciadores–yeseros, etc.

Números 9 y 10.

Ojiva conopial calada, de arcos gemelos y enjutas caladas.
Propia del estilo gótico.
Util en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, vaciadores–yeseros. etc.

Números 7, 12, 13 y 16.

Hojas encrestadas.
Utiles en particular á los tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, cinceladores, vaciadores-yeseros, etc.

Lámina 25. Números de 1 al 8 inclusive.

Calados para rosetones.
Propios del estilo gótico.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, cinceladores, vaciadores–yeseros ete.

Números de 9 á 12 inclusives.

Marquesinas ó doseletes.

Propias del estilo gótico.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros plateros, vaciadores–yeseros etc.

Números del 13 al 18 inclusive y 21 y 22.

Adornos para rehundidos.
Propios del estilo gótico.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, emuladores, plateros, vaciadores-yeseros etc.

Números 19 y 20.

Antepecho.
Propio especialmente del estilo gótico.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, carpinteros y vaciadores–yeseros, etc.

Lámina 26, Números de 1 á 24 inclusive.

Sagmas de cornisas.
Propias del estilo gotico.
Utiles en particular, á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolístas, canteros, carpinteros, vaciadores–yeseros torneros etc.

Números de 25 á 29 incluslves.

Plantas de fustes de colunas.
Propias del estilo gótico.
Utiles en particular á los albañiles, alfareros, tallistas, estracistas, carpinteros, ebanistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores_yeseros torneros etc.

Numeros de 30 á 34 inclusives.

Frontones y portales cairelados.
Propios del estilo gótico.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, carpinteros, plateros, vaciadores–yeseros etc.

Numéros 35 y 36.

Ojos de buey.
Propios del estilo gótico.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores-yeseros, etc.

Numeros 37 y 38.

Adornos para rehundidos.
Propios del estilo gótico.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores–yeseros, etc.

Lámina 27, Numeros de 1 á 12 inclusive.

Sagmas de cornisas y bases.
Propias especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, carpinteros, ebanistas, plateros, vaciadores-yeseros, torneros, etc.

Numeros 13 y 15 inclusives.

Cartuchos.
Propios especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, cinceladores, vaciadores–yeseros, etc.

Numeros 14, 16, 17 y 18.

Frontones y sobre–puertas.
Propios especialmente del estilo plateresco ó renacimienío.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores–yeseros, etc.

Lámina 28, Numeros de 1 á 3 inclusive.

Zodarias ó grutescos.
Propios especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores-yeseros, etc.

Numeros 4 y 6.

Florones pinjantes.
Propios especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores–yeseros, torneros, etc.

Numero 5.

Trípode.
Propio especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.

Util en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores-yeseros, etc.

Lámina 29, Numeros 1, 2, 4 y 5.

Florones pinjantes.
Propios especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores–yeseros, torneros, etc.

Numeros 3 y 7,

Sobre-dinteles.
Propios especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, marmolistas, estracistas, fundidores, canteros, vaciadores-yeseros, etc.

Numeros 6 y 8.

Zodarias ó grutescos.
Propios particularmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores-yeseros, bordadores, etc.

Lámina 30, Numeros 1, 2, 7 y 8.

Cartelas.
Propias especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, carpinteros, ebanistas, vaciadores–yeseros, etc.

Numeros 3, 4, 5 y 6.

Balaustres.
Propios especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores–yeseros, torneros, etc.

Numero 10.

Sobre–dintel.
Propio especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Util en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, carpinteros, ebanistas, vaciadores–yeseros, etc.

Numeros 9 y 11.

Ménsulas.
Propias especialmente del estilo plateresco ó renacimiento.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, ebanistas, vaciadores-yeseros, etc.

Lamina 31, 1, 2, 3, 7, y 8.

Fitarias ó arabescos.
Propios especialmente del estilo churrigueresco ó barroco (1).
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores–yeseros, bordadores, etc.

Numeros 4, 5 y 6.

Dinteles y sobre puertas.
Propios especialmente del estilo churrigueresco.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, carpinteros, vaciadores–yeseros, etc.

Lamina 32, Numeros 1, 3, 4, 6, 7, 8.

Rocallas y fitarias.
Propias especialmente del estilo churigueresco.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas estrasistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores–yeseros y cinceladores etc.

Numoro 2 y 5.

Sobre dinteles.
Propios especialmente del estilo churigueresco.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, carpinteros, vasiadores–yeseros, etc.

Lamina 33, Numeros del 1 al 10.

Sagmas de cornisas, bases y jambas.
Propias especialmente del estilo churrigueresco.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, carpinteros, vaciadores–yeseros, torneros etc.

Numeros 11, 12, 16 y 17.

Cartelas.

(1) D. José Churriguera y D. Pedro de Ribera introdujeron en España el gusto barroco que se desarrolló en Italia en el siglo XVI con Borromini y Bernini, y que usaron los franceses durante los reinados de Luis XIV y Luis XV á fines del siglo XVII y principios del XVIII. Churriguera y Ribera fueron contemporáneos de estos dos monarcas. El primero murió en 1724; y sús hijos Fermin y Nicolás perpetuaron su estilo. Luis XIV subió al trono de Francia en 1643 y murió en 1715 sucediéndole Luis XV.

Propias especialmente del estilo churrigueresco.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, vaciadores–yeseros etc.

Numeros del 13, al 15.

Balaustres.
Propios especialmente del estilo churrigueresco.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores–yeseros, torneros etc.

Numeros del 18 al 20 inclusives.

Sobre dinteles.
Propios especialmente del estilo churrigueresco.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, carpinteros, vaciadores–yeseros, torneros etc.

Lámina 34. **Numeros de 1 á 3 inclusives.**

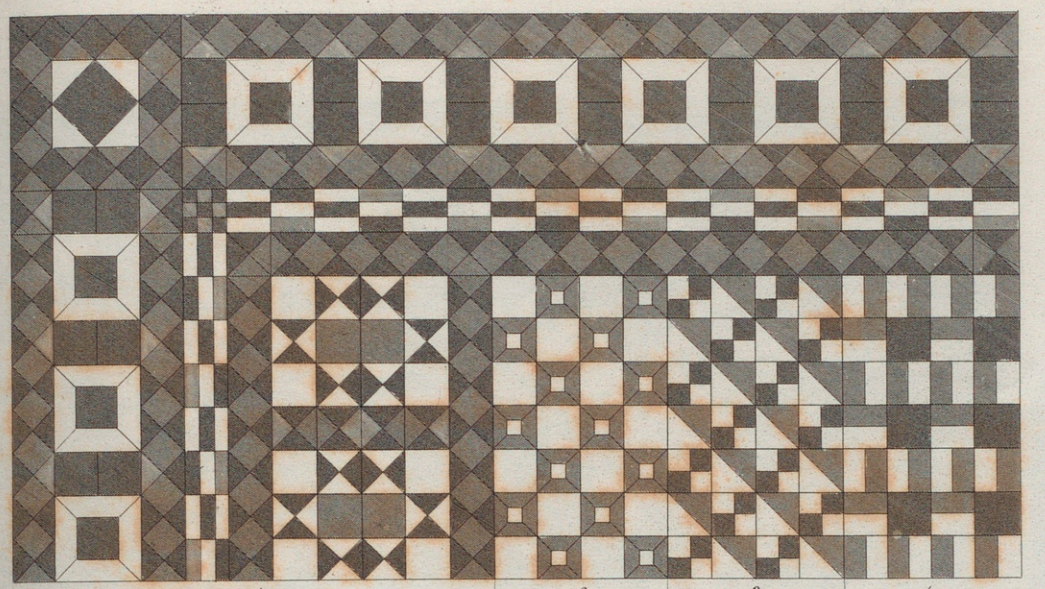
Escudetes y marcos.
Propios especialmente del estilo churrigueresco.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores-yeseros, y cinceladores.

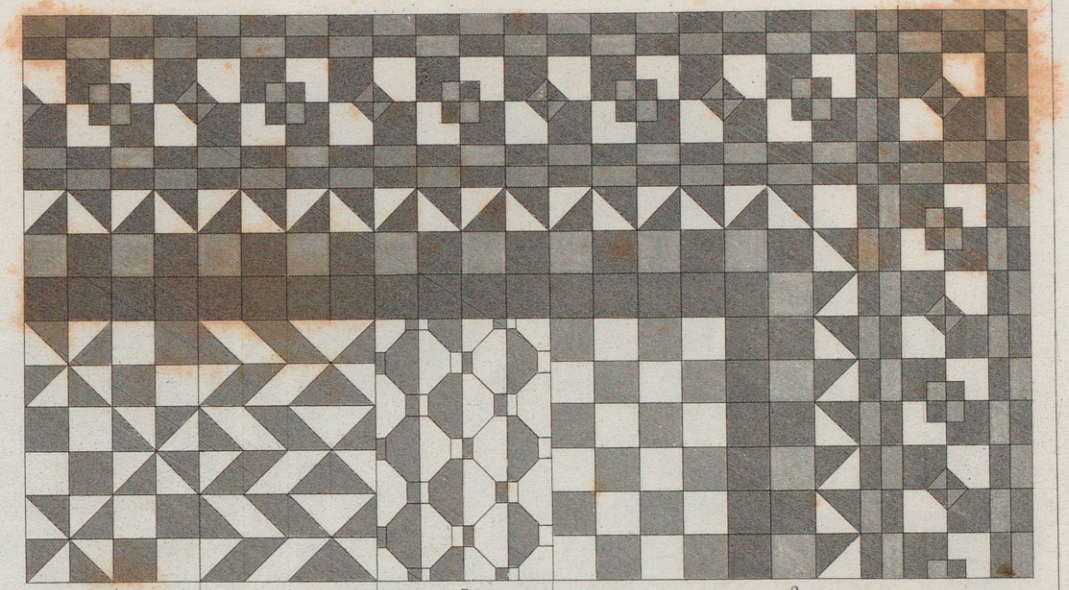
Numeros 4, 5, y 6.

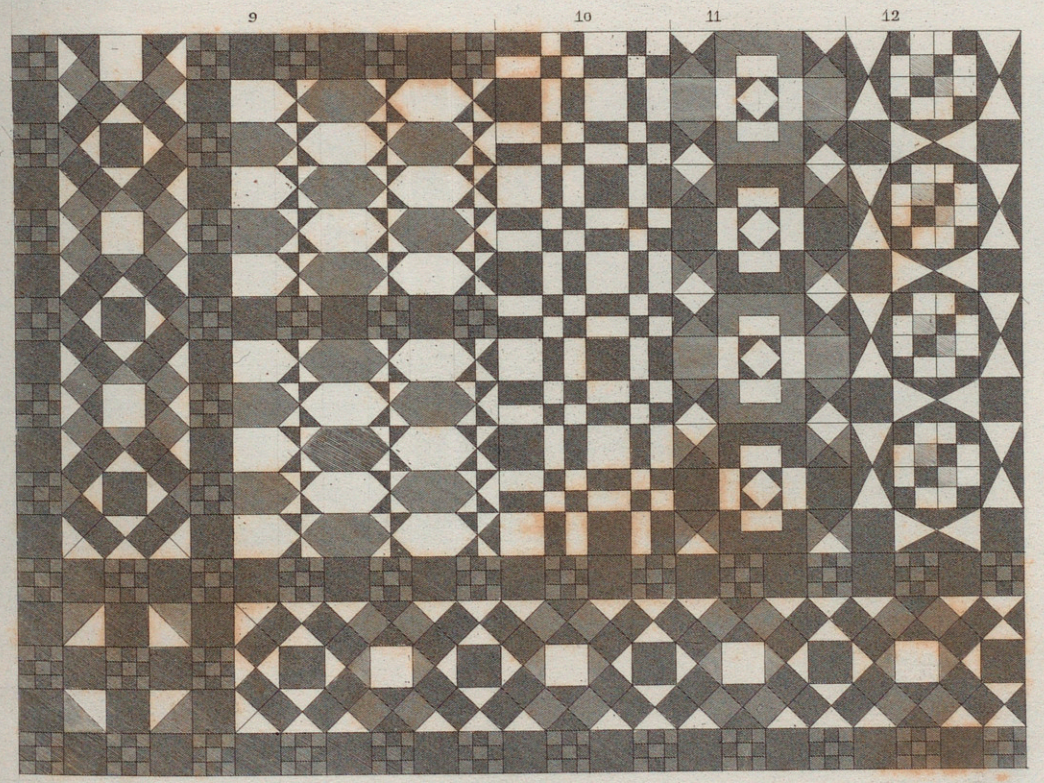
Fitarias.
Propias especialmente del estilo churrigueresco.
Utiles en particular á los alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, plateros, vaciadores–yeseros, bordadores y cinceladores, etc.

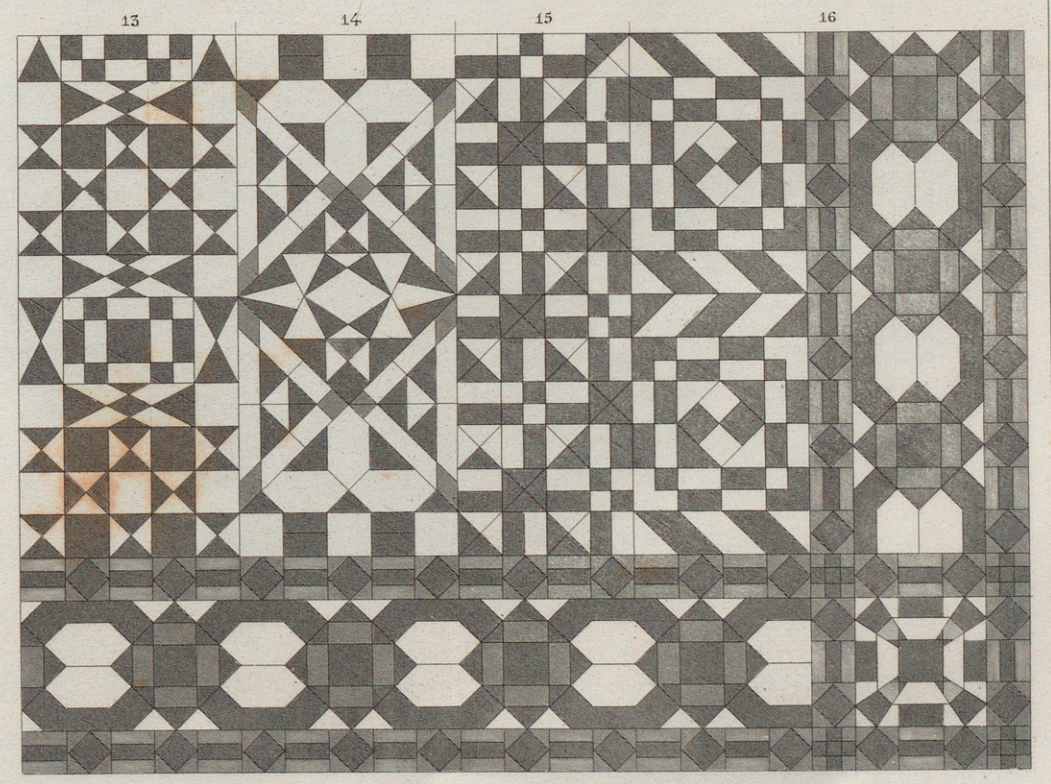
Numero 5.

Sobre dintel.
Propios especialmente del estilo churrigueresco.
Utiles en particular á los alarifes, alfareros, tallistas, estracistas, fundidores, marmolistas, canteros, carpinteros, vaciadores–yeseros etc.



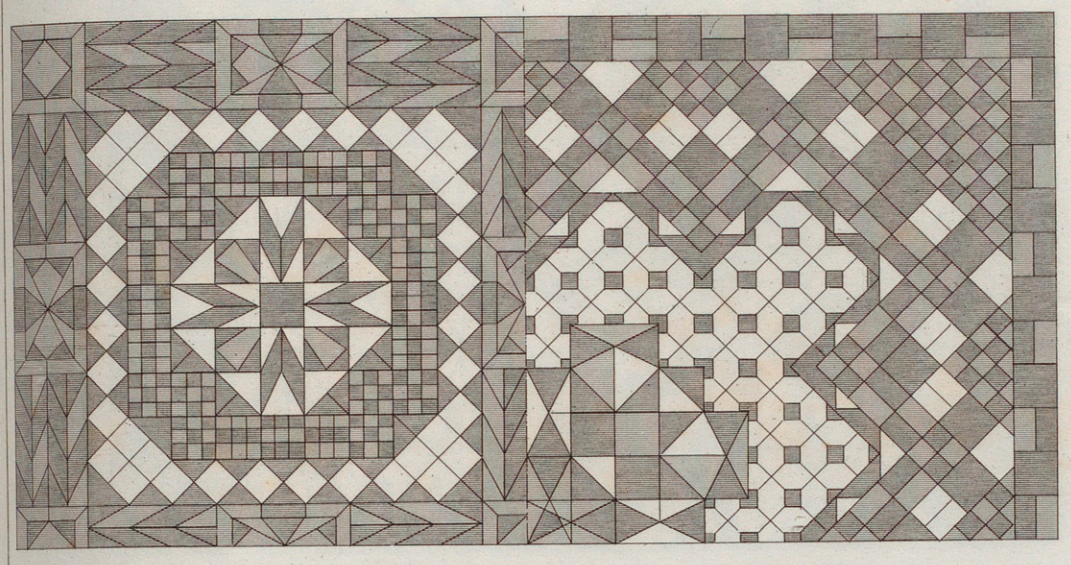






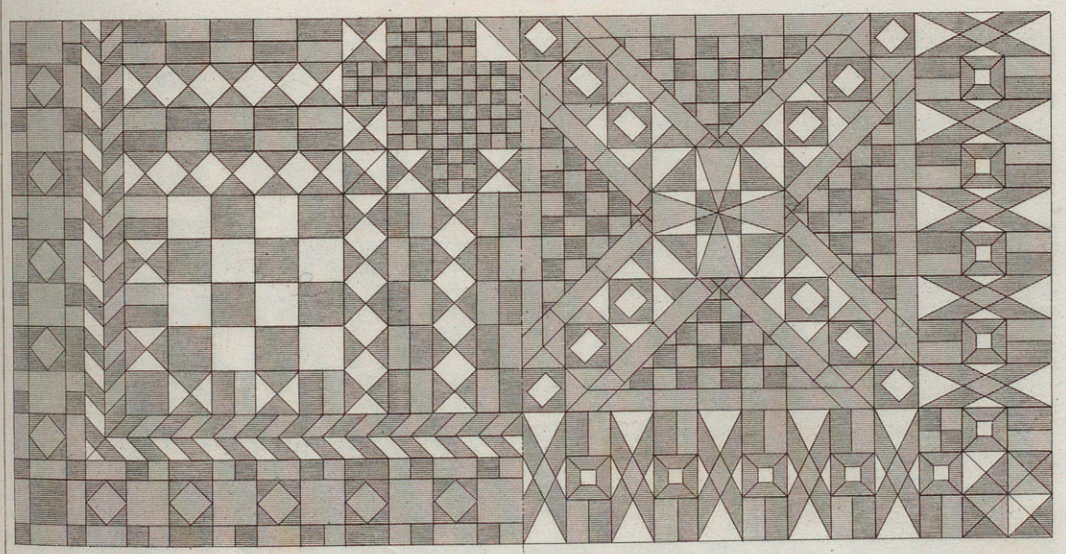
L.R. Inv. F CAMPAÑA Editor A. Fatjó lo g.º

1.



2.

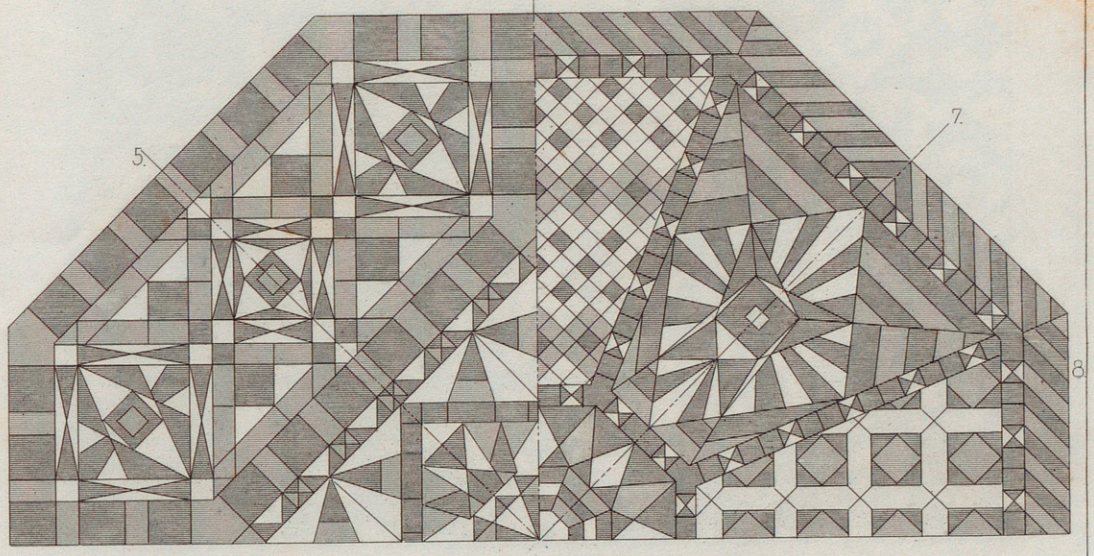
3.



4.

5.

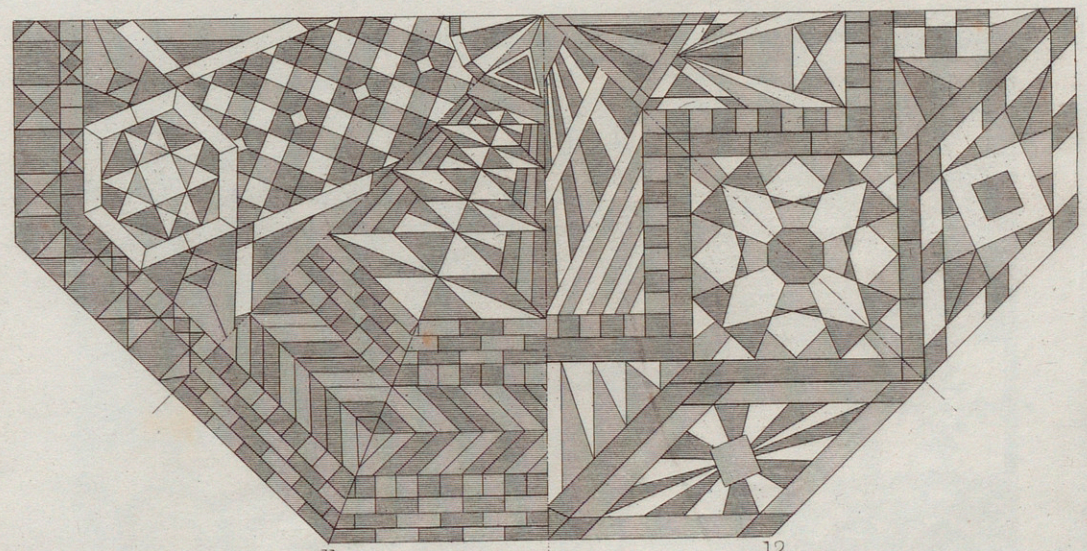
6.



7.

8.

9.

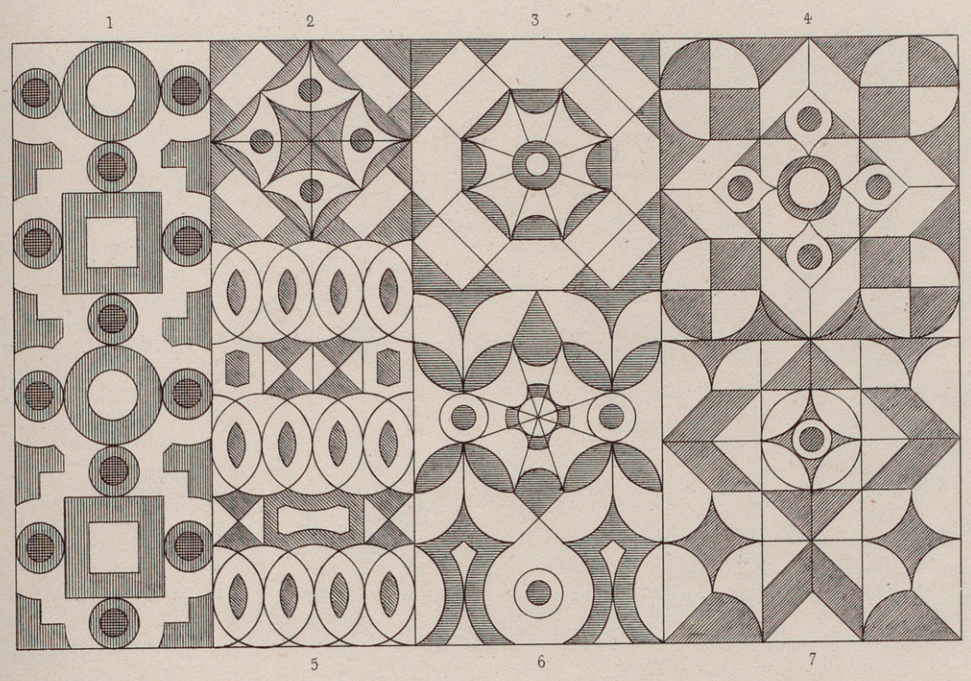


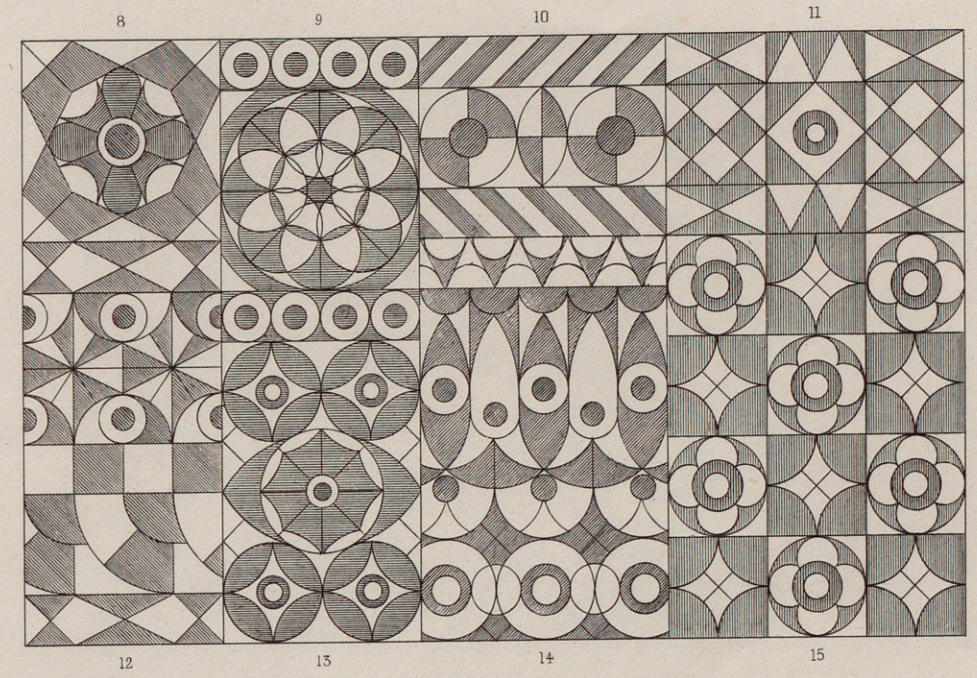
10.

11.

12.

L. R Inv. F CAMPAÑÁ Editor. E. Buxó lo gra.



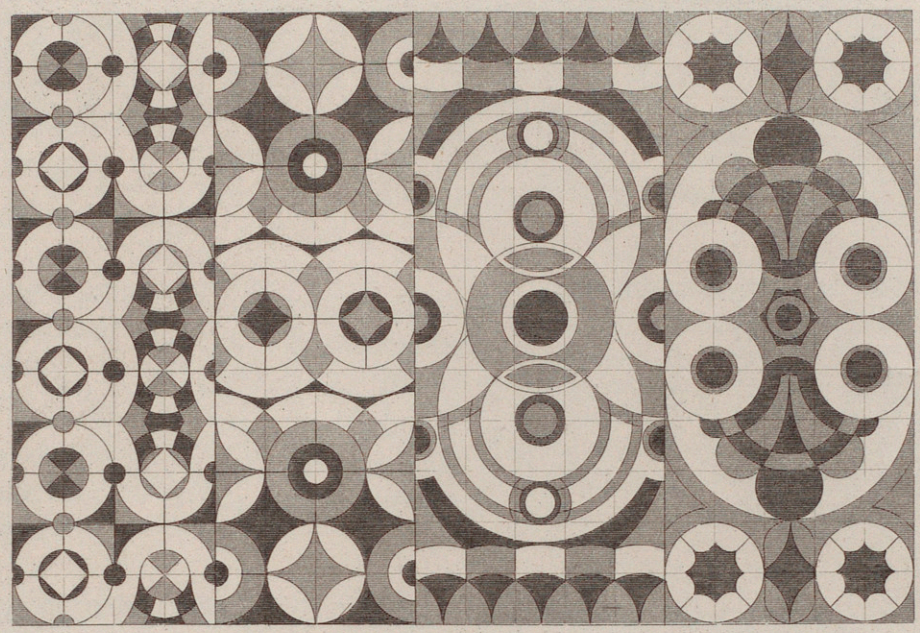


L. R. Inv.

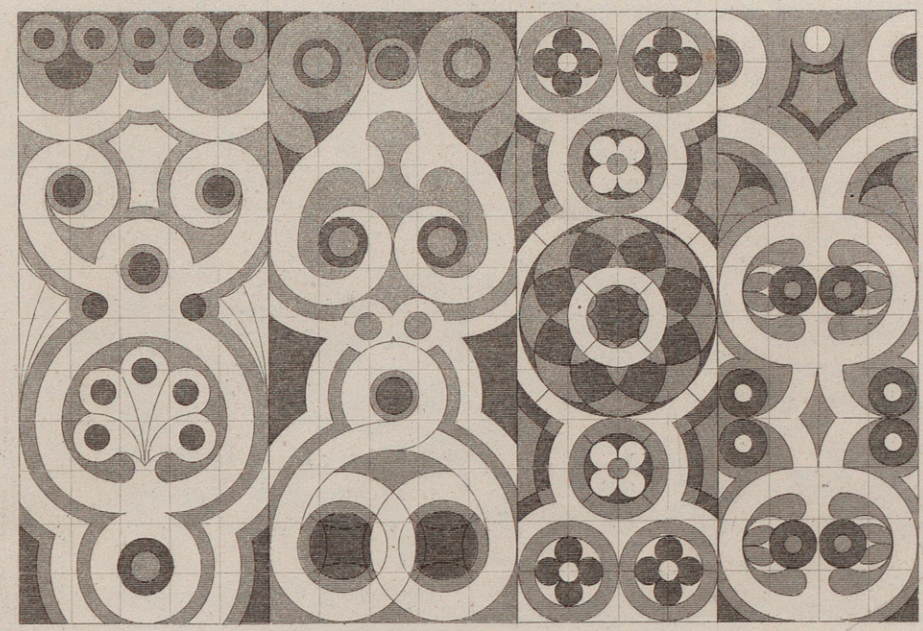
Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº 10 BARCELONA.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud Fº

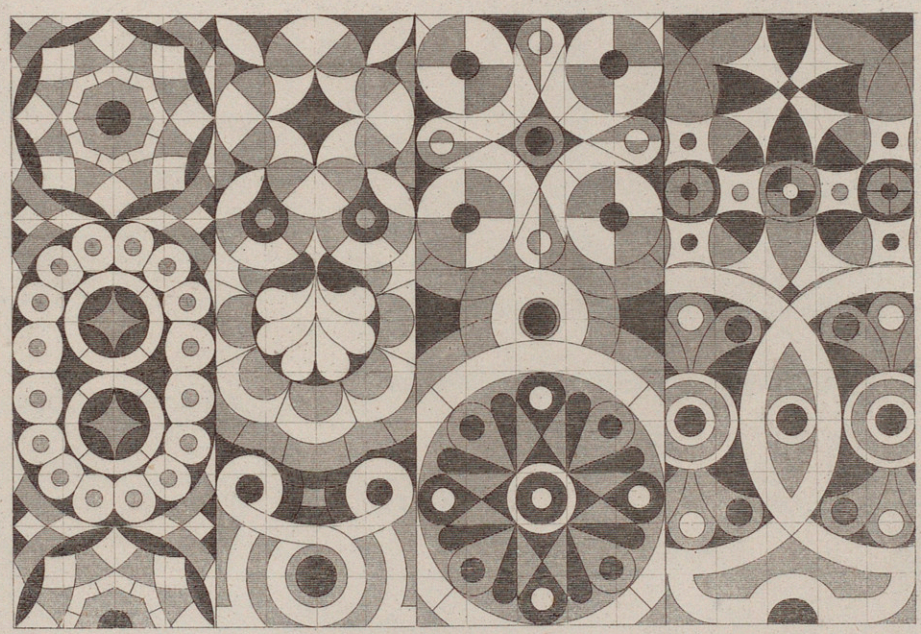
1. 2. 3. 4.



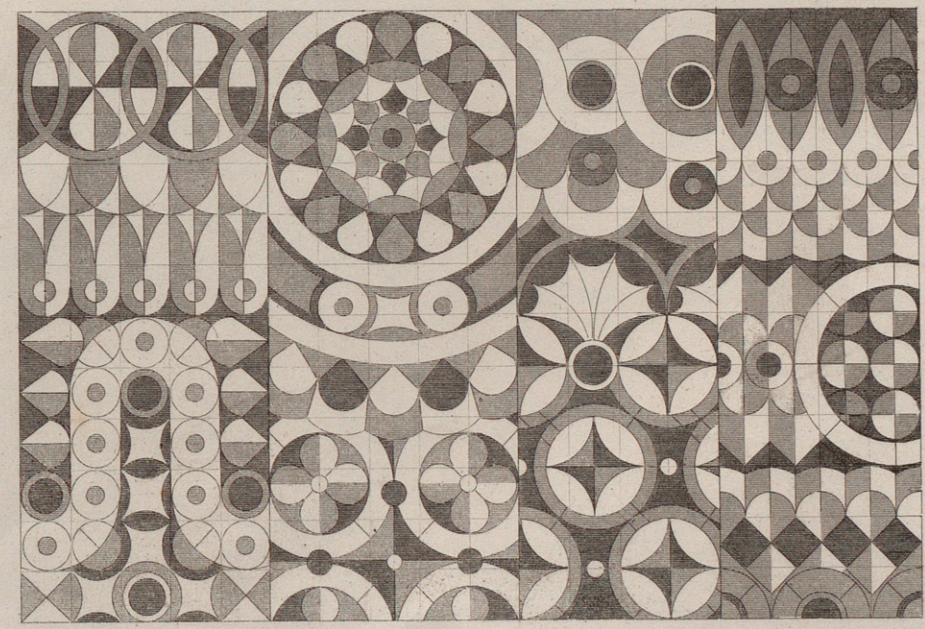
5. 6. 7. 8.



9. 1o. 11. 12.

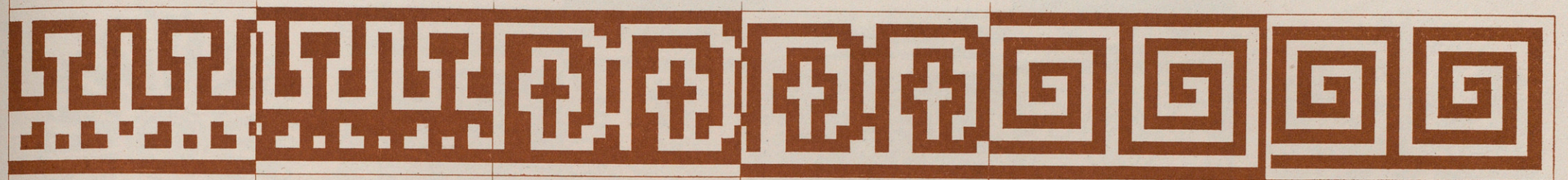


13. 14. 15. 16.



L. R. Inv. F. CAMPAÑÁ. Editor. E. Buxó lo gra.

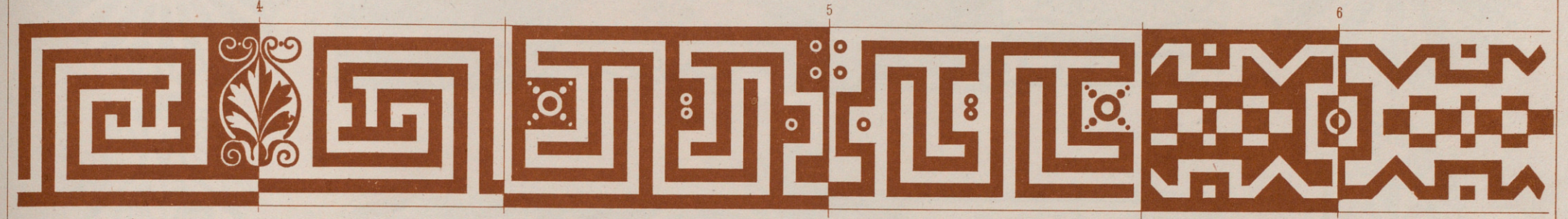
1



2

3

4



5

6

7

8

9

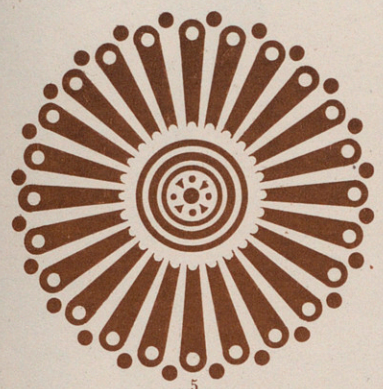
10

L.R. Inv.

Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº 10 BARCELONA
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud Fª

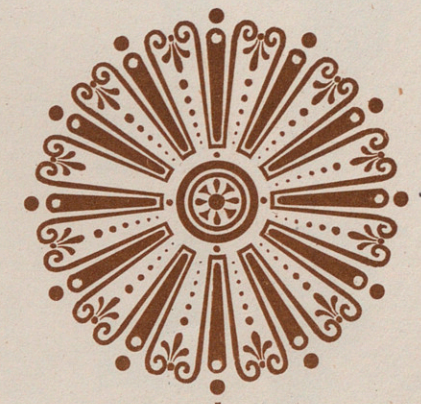
1



2

3

4



5

6

7

8

9

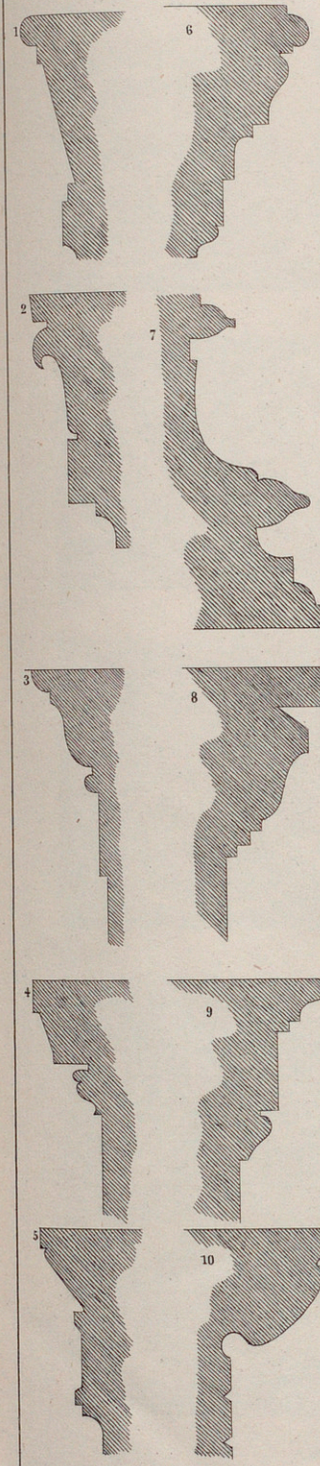
10

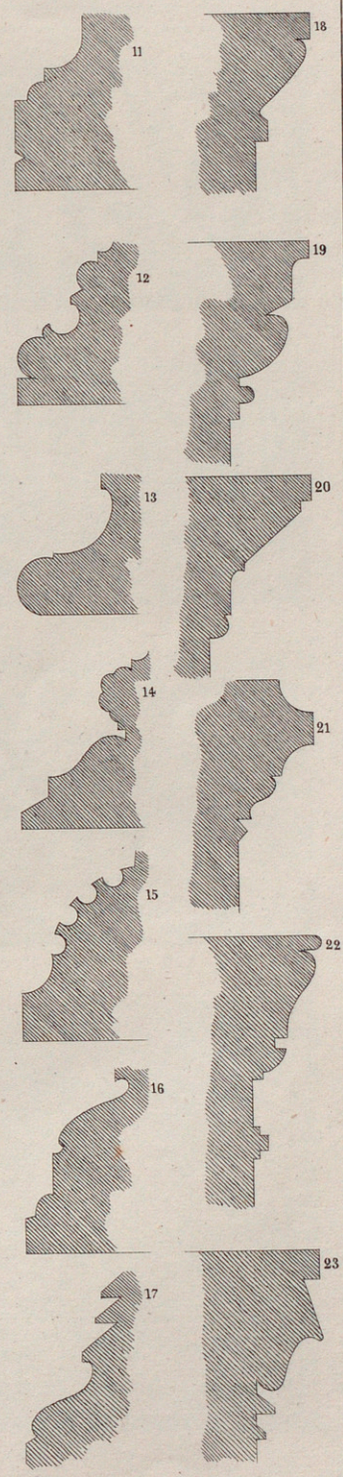
11

L. R. Inv.

Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud Fl



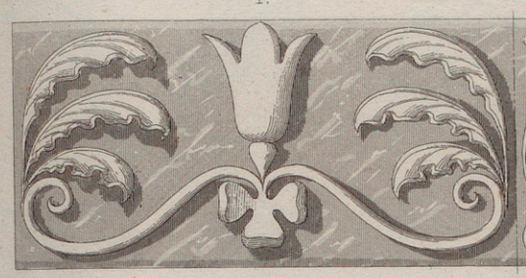


L. R. Inv.

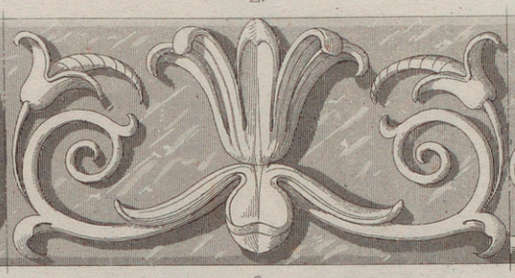
Lit. UNION Rambla S.ta Mónica Nº10 Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor

J. Girand Fl.

1.

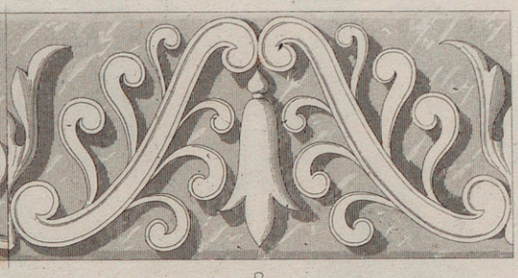


2.



3.

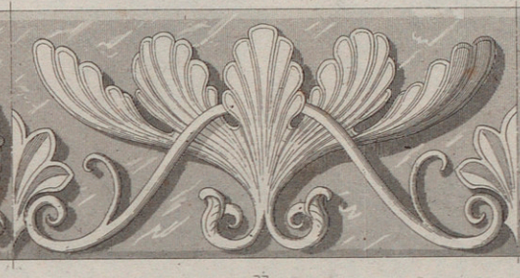
4.



5.

6.

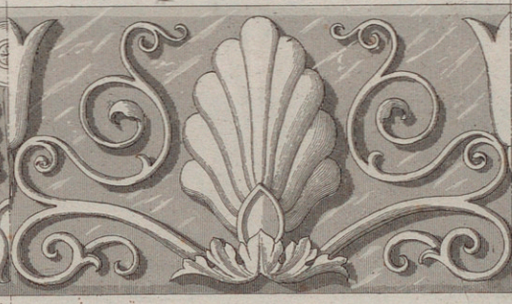
7.



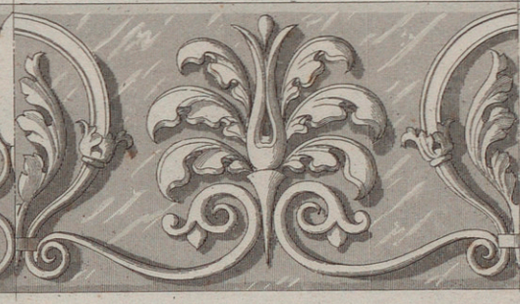
8.

9.

10.



11.

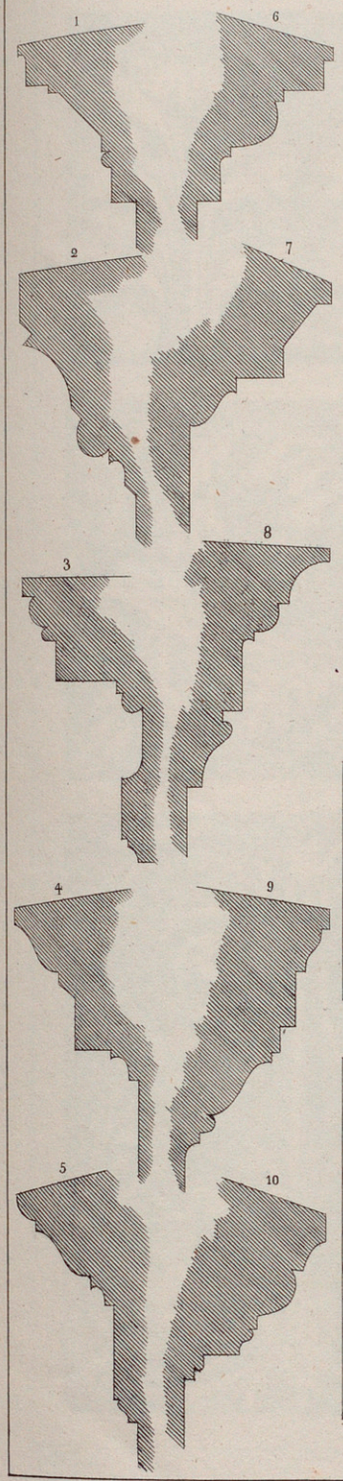


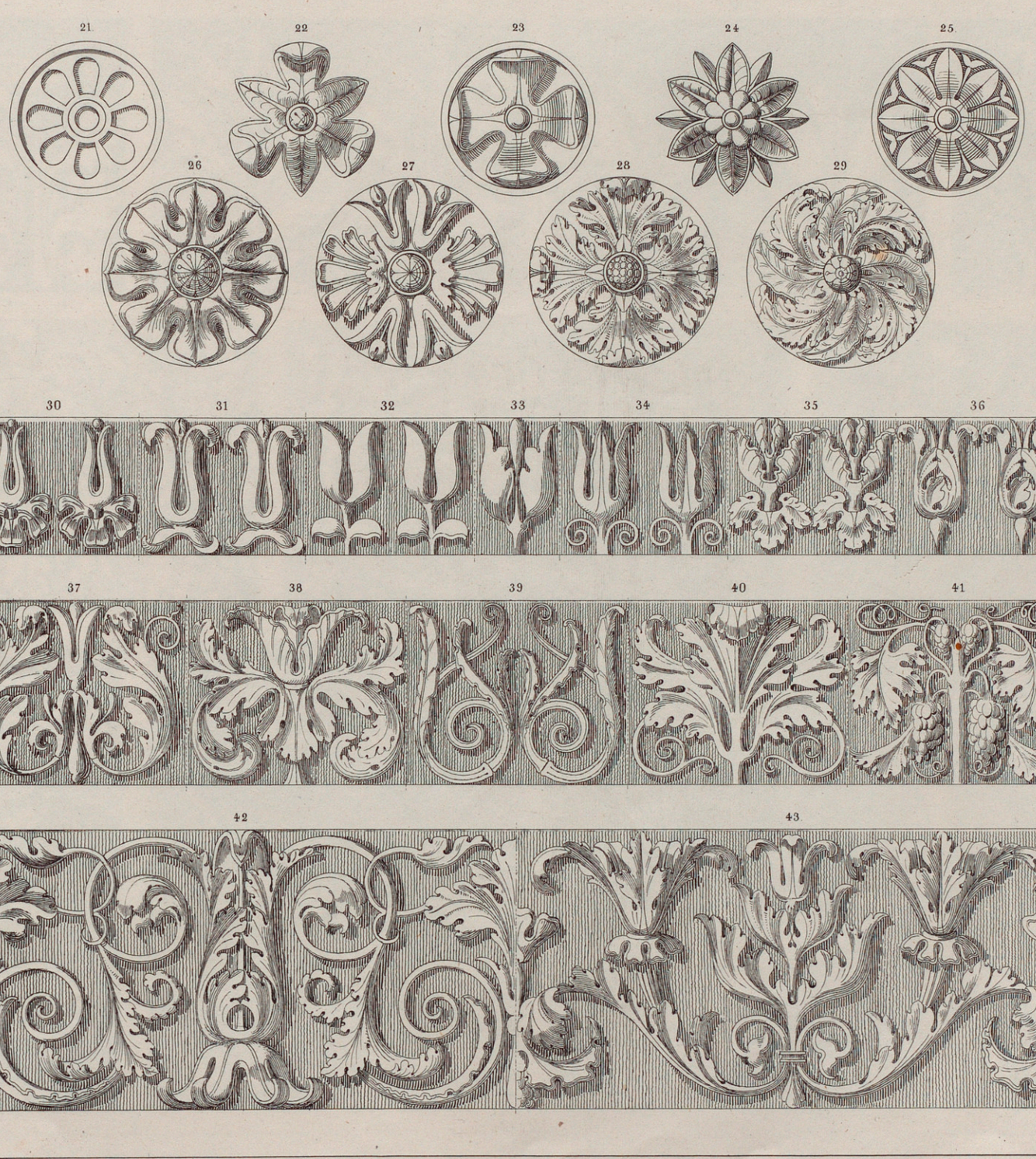
12.

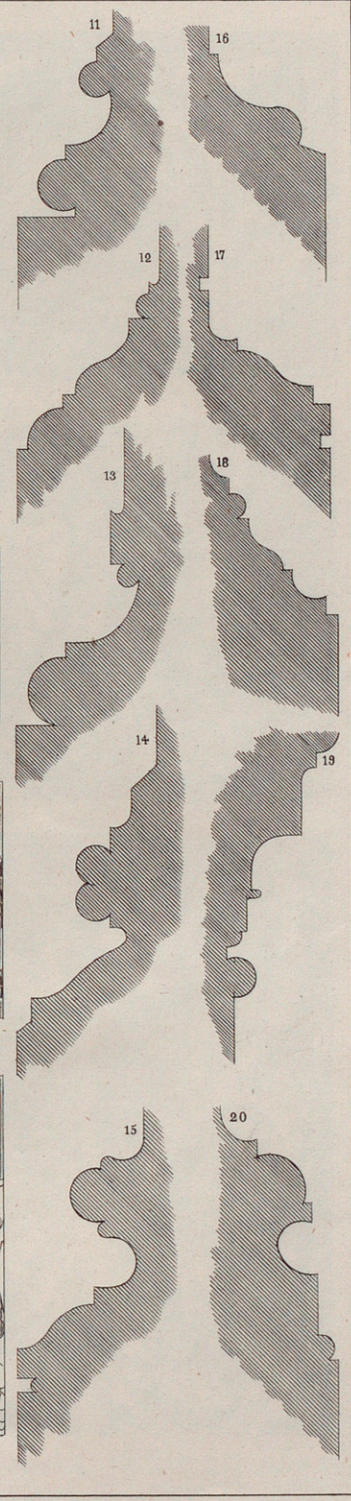
13.

14.

L. R. Inv. F. CAMPAÑA. Editor E. Buxó. lo gª

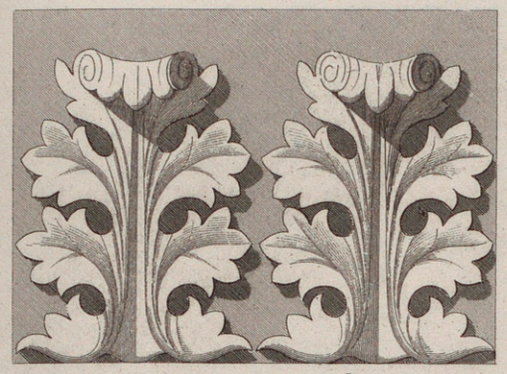




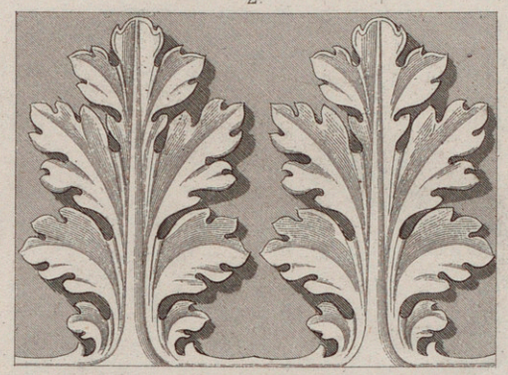


L. R. Inv.
Lit: UNION Rambla S.ta Mónica N.º 10 Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.
J. Giraud. F.t

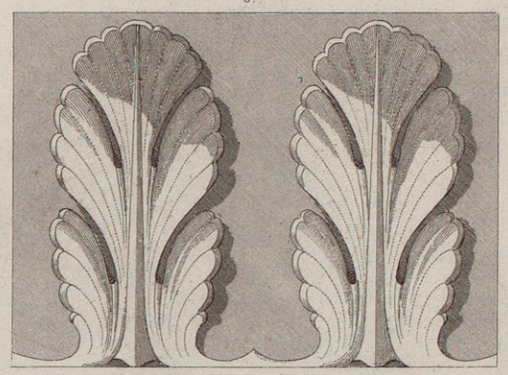
1.



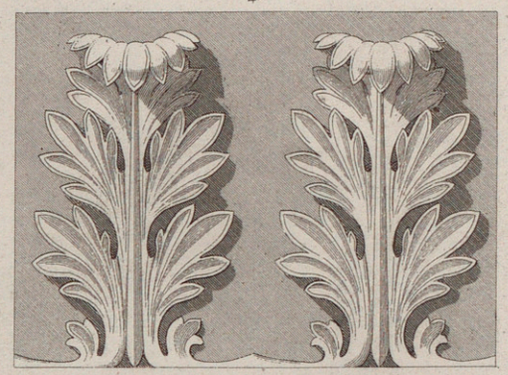
2.



3.

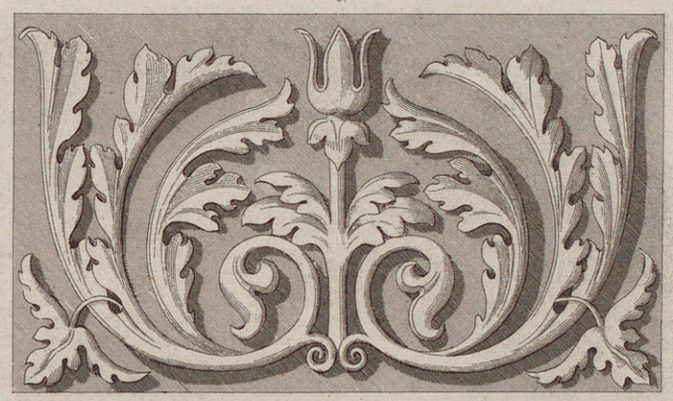


4.

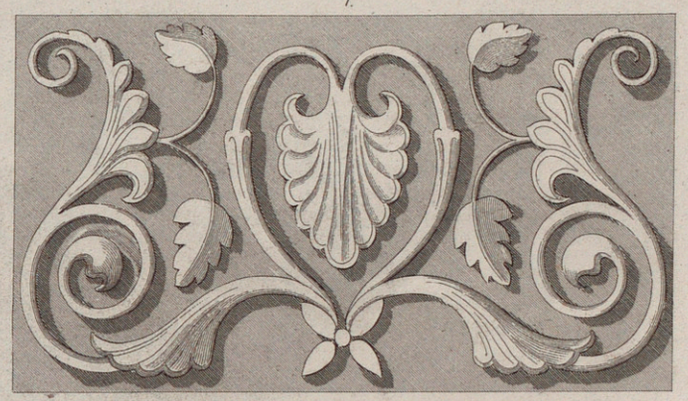


5.

6.



7.



8.

9.

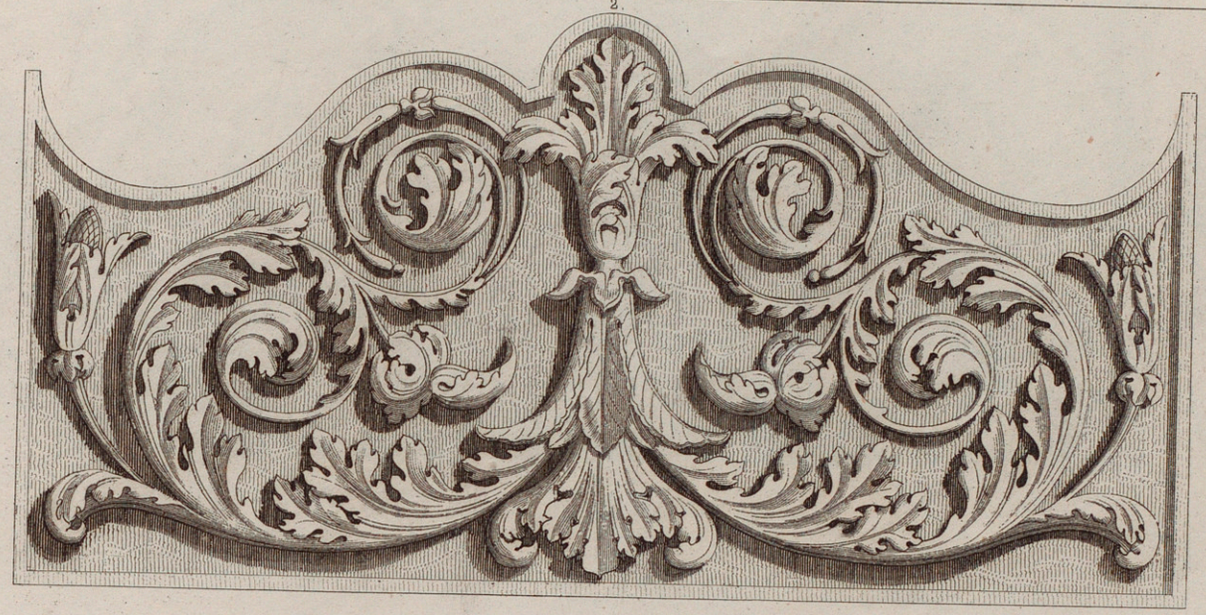
10.

11.

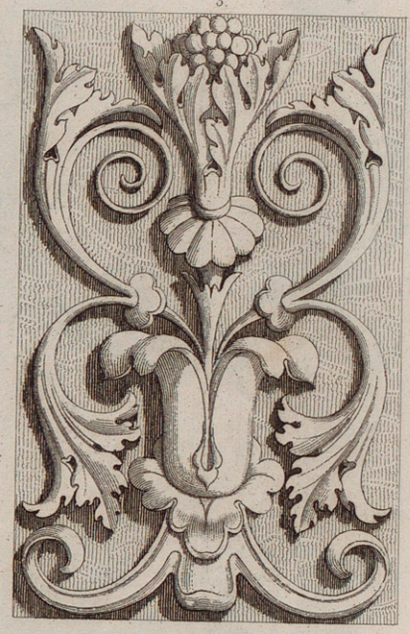
L. R. Inv. F. CAMPAÑA. Editor. Buxó. lo g.ª

1.

2.



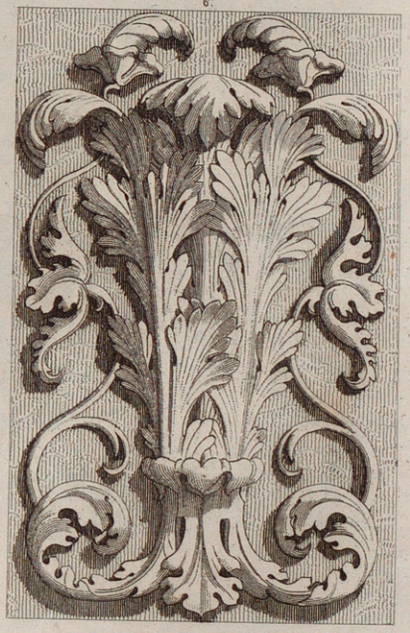
3.



5.

4.

6.

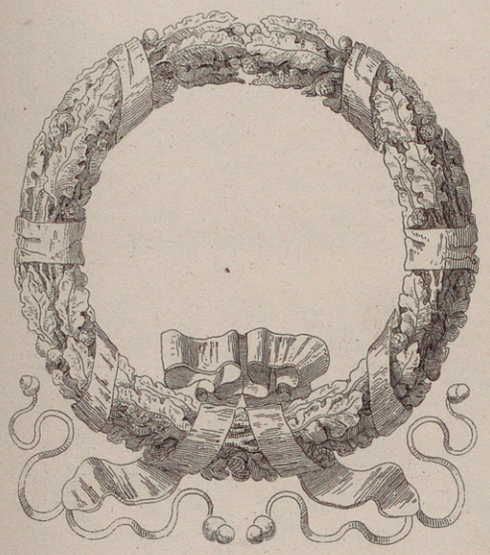


L. R. Inv

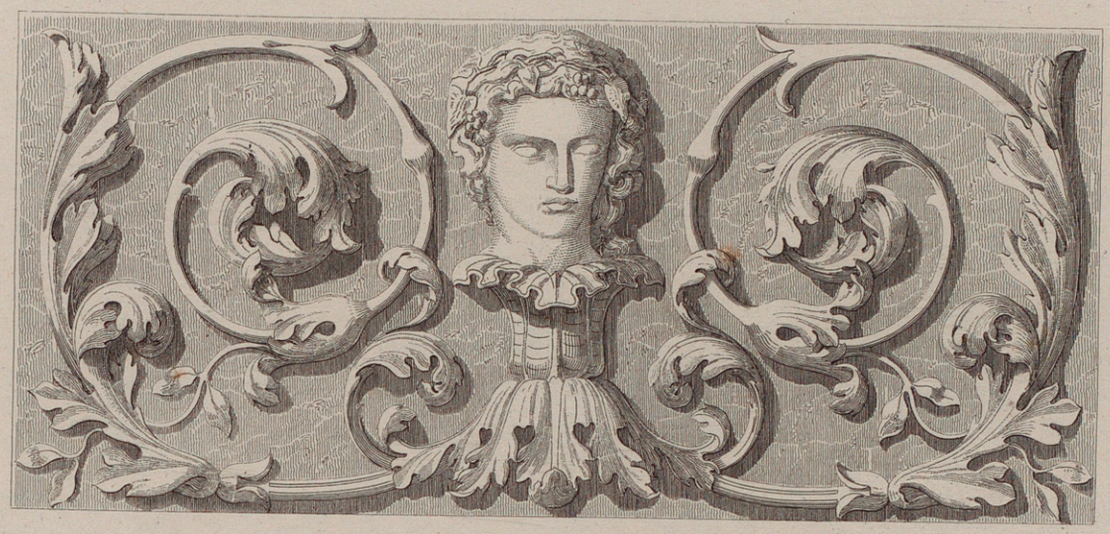
F. CAMPAÑA. Editor.

E. Buxó. g.º

1



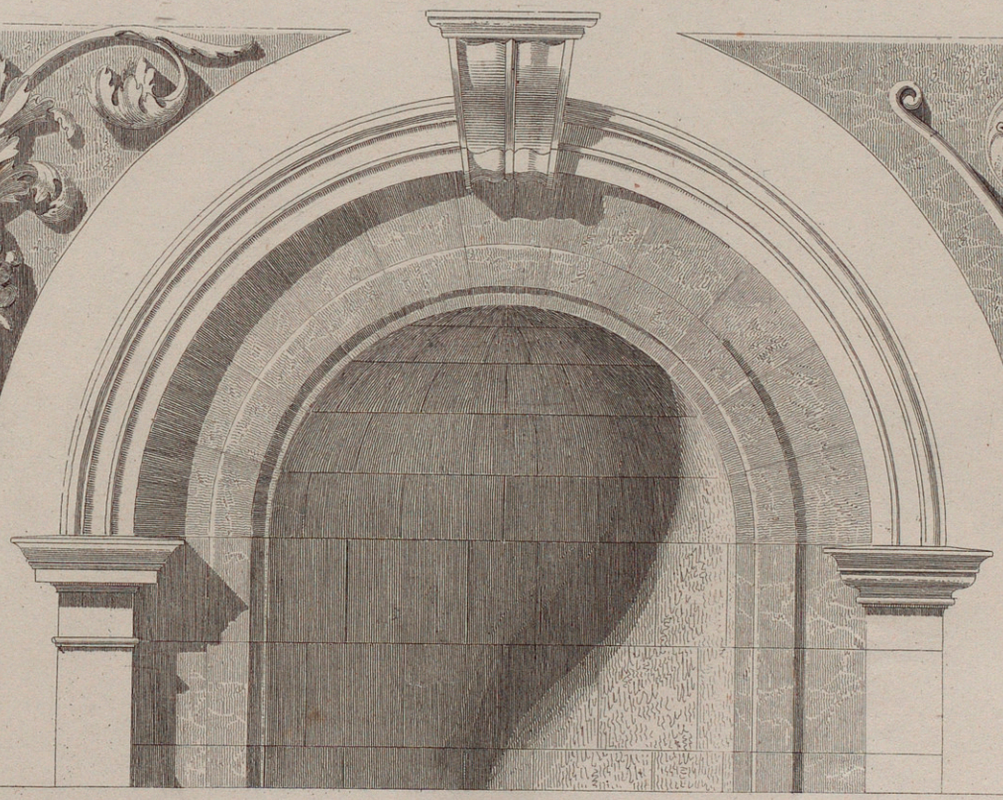
2



3

4

5

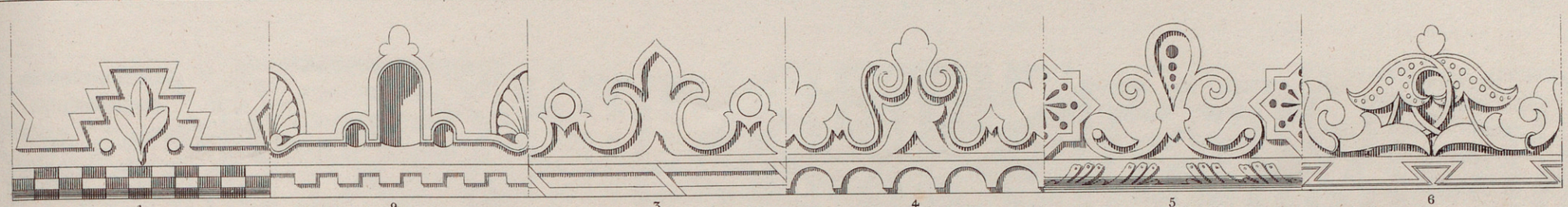


6

L. R. inc.

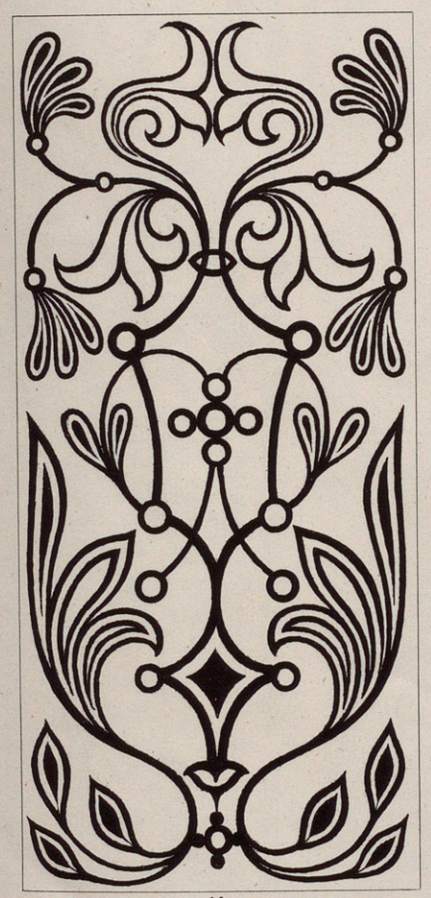
F. CAMPAÑA Editor.

F. Arrillaga

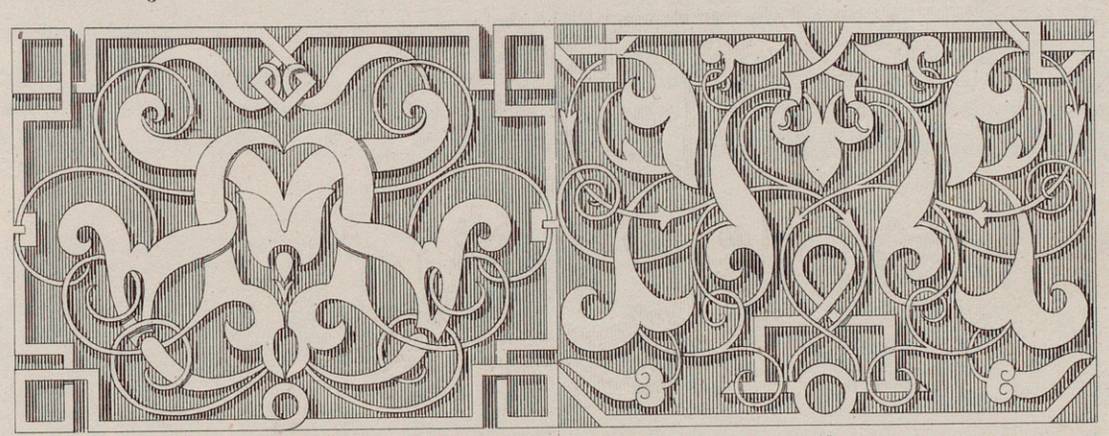


1 2 3 4 5 6

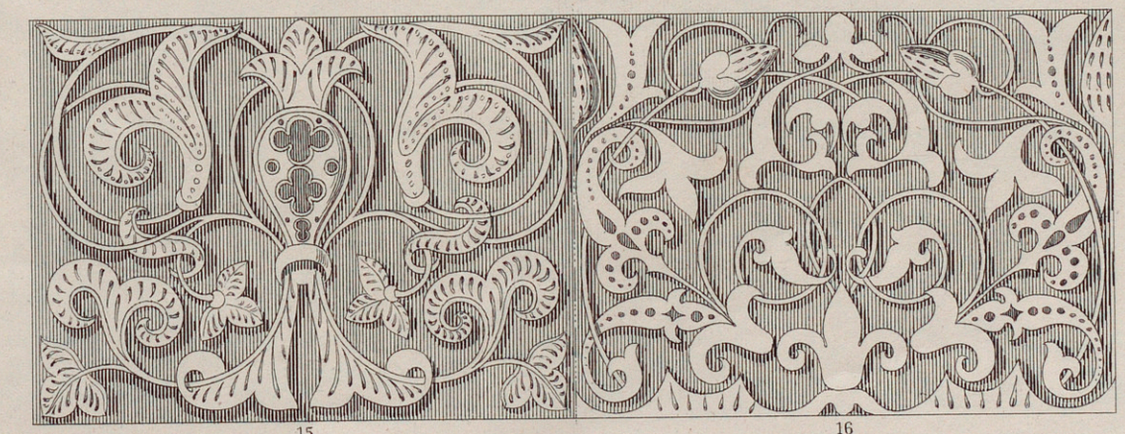
7 8 9 10 11



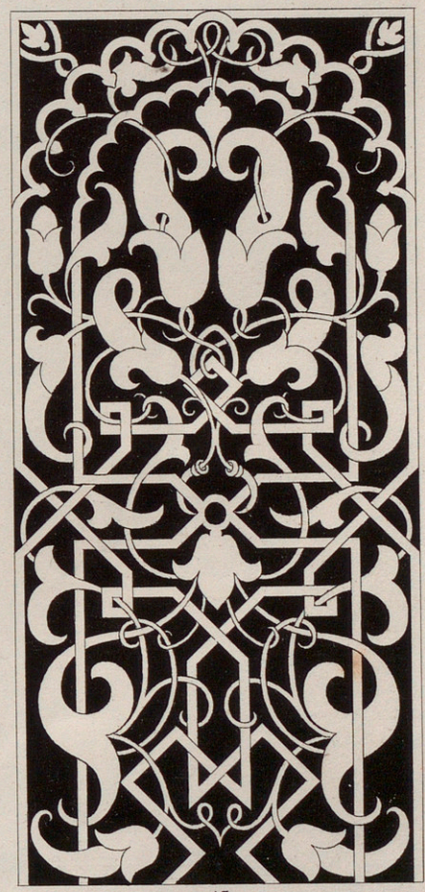
14



12 13



15 16



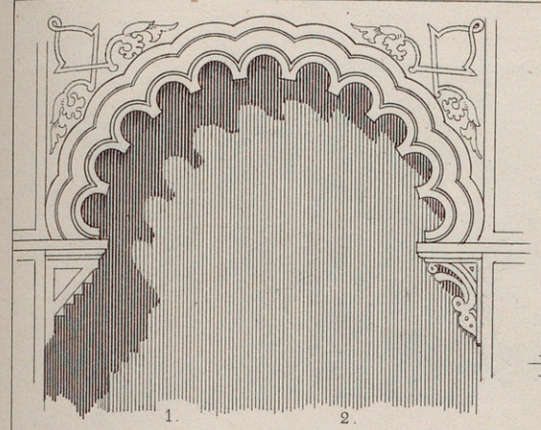
17

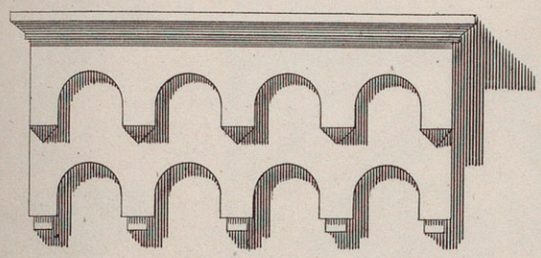
L. R. Inv.

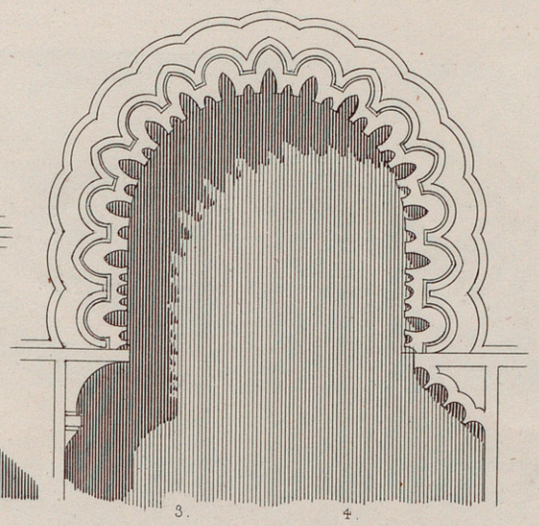
Lit. UNION Rambla Sta. Mónica 10, Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.

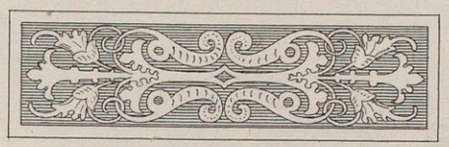
J. Giraud Fl.

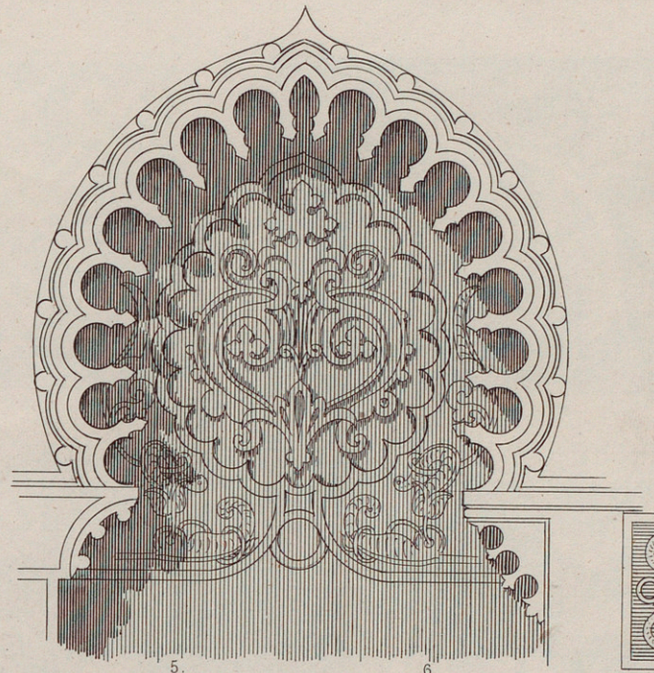
L. R. Inv.
L.ª UNION Rambla S.ta Monica N.º 10 Barcelona
F. CAMPANA Editor
J. Giraud F.t

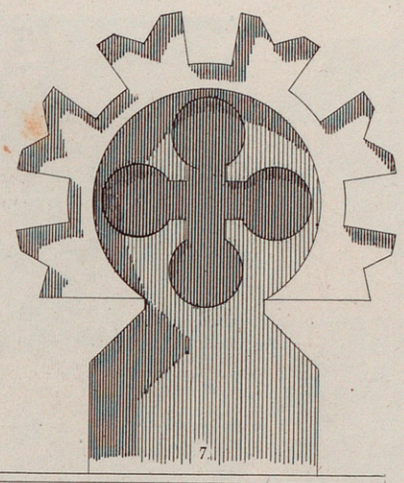

1. 2.

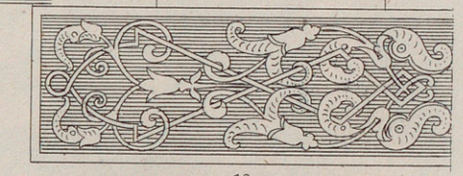

8.

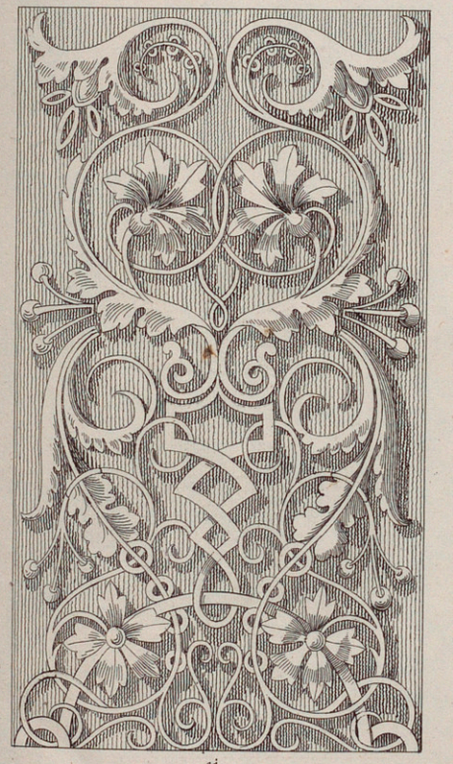

3. 4.


9.

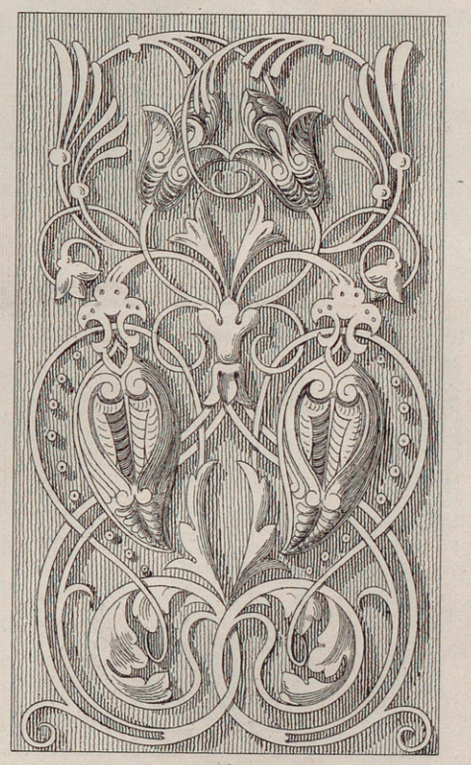

5. 6.


7.


10.


11.

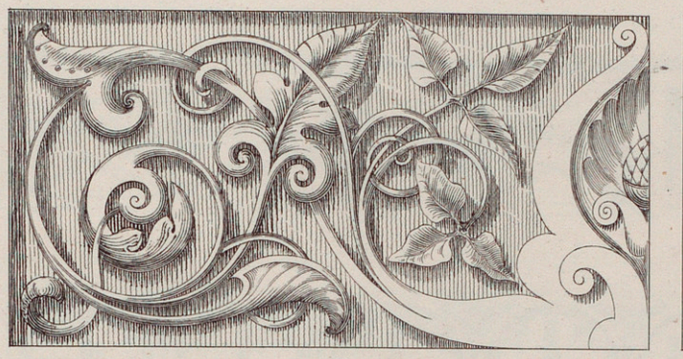
12. 13.

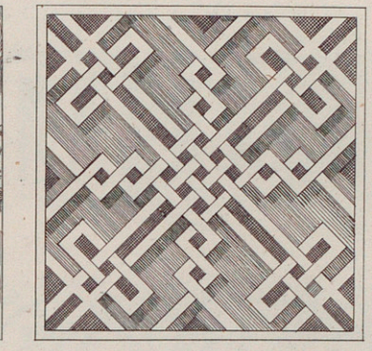

14.

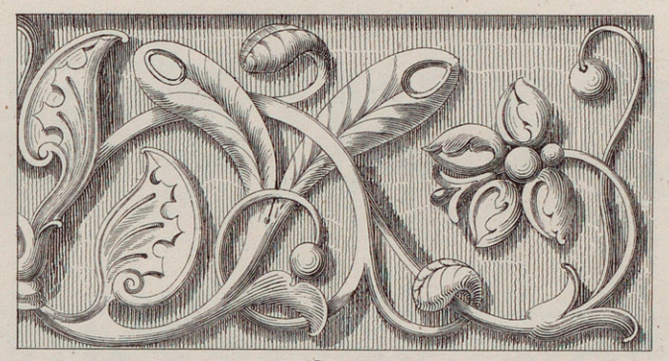
L. R. Inv.

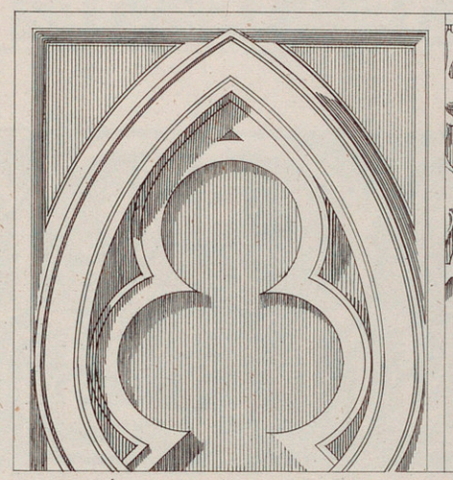
Lit. UNION Rambla Stª Mónica Nº 10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud Fº

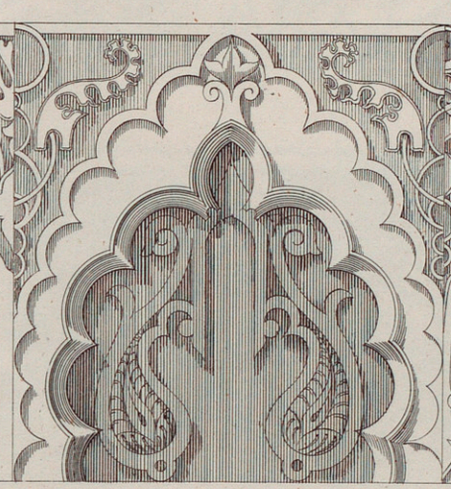

11


12

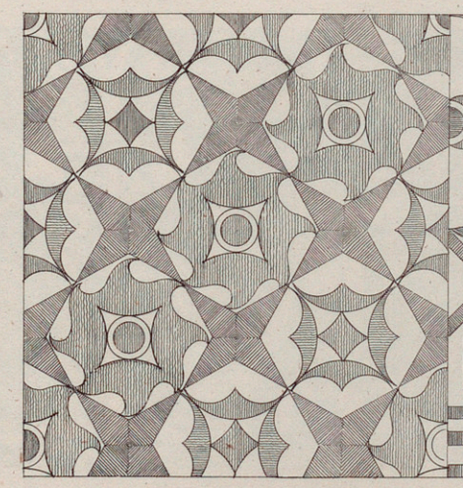

13


14

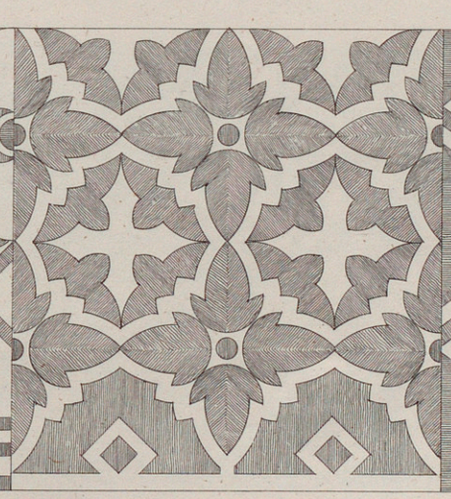
15

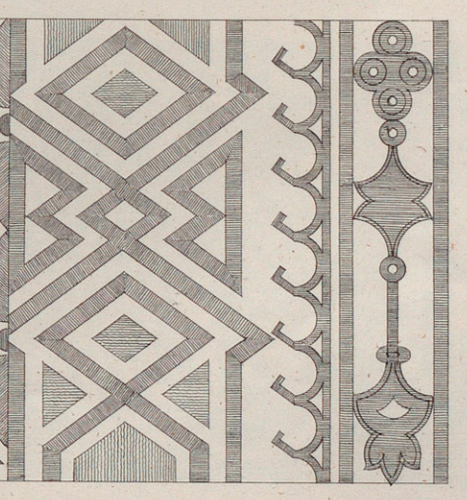

16

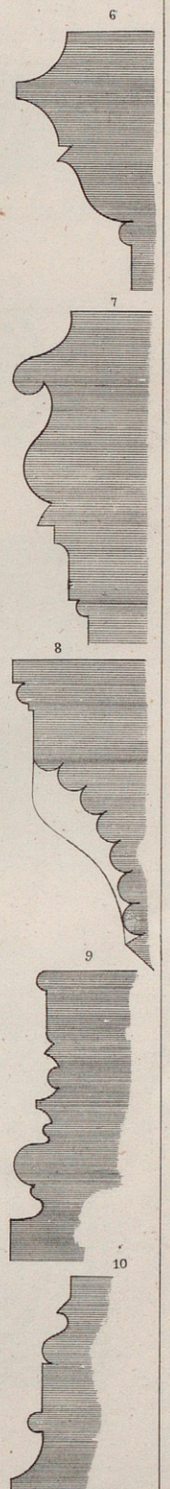
17


18

19

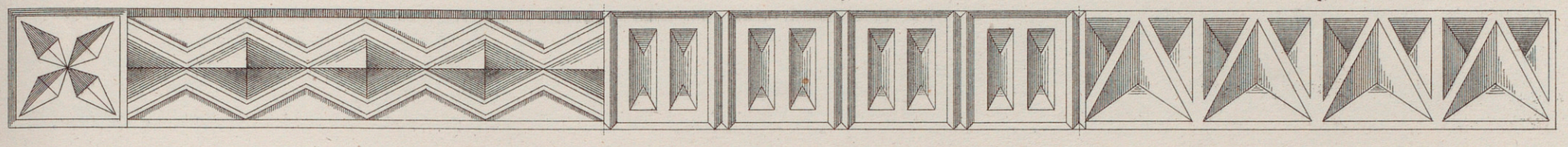

20


21

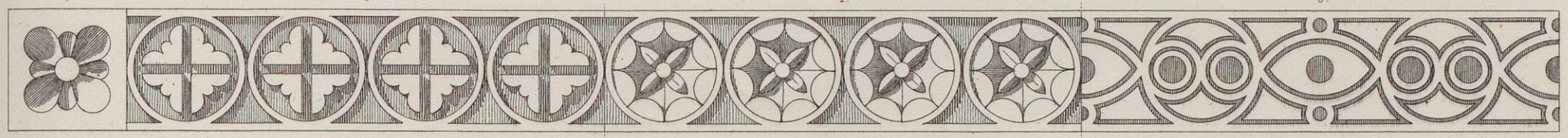


L.R. Inv.
Lit. UNION Rambla Stª Monica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J. Pujol Lit.

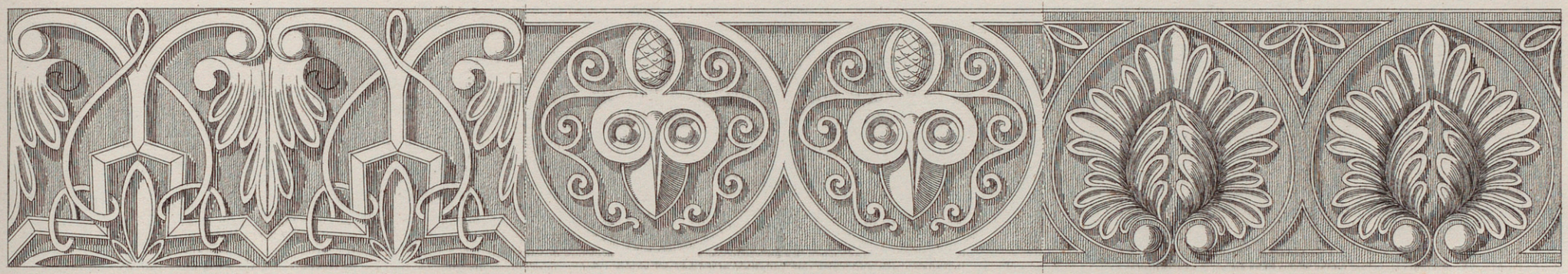
1. 2. 3. 4.



5. 6. 7. 8.



9. 10. 11.



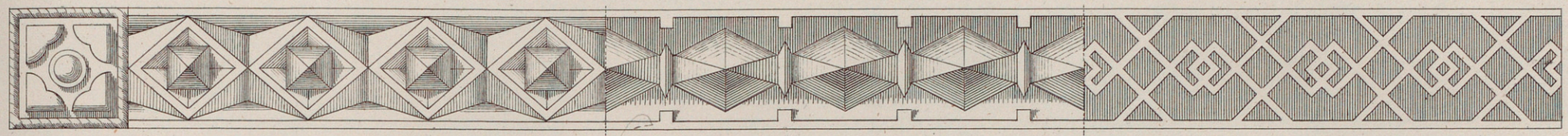
12. 13.

L. R. Inv.

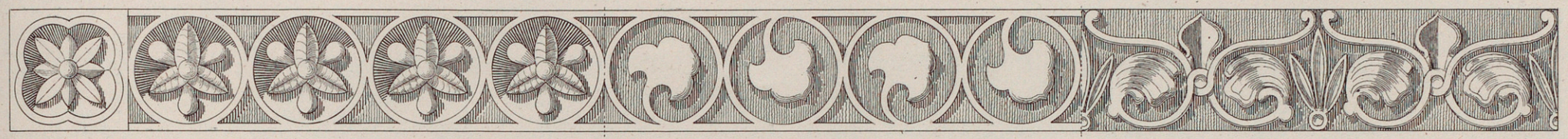
Lit. UNION Rambla Stª Mónica Nº 10. Barcelona.
F. CAMPANA Editor

J. Giraud, Fº

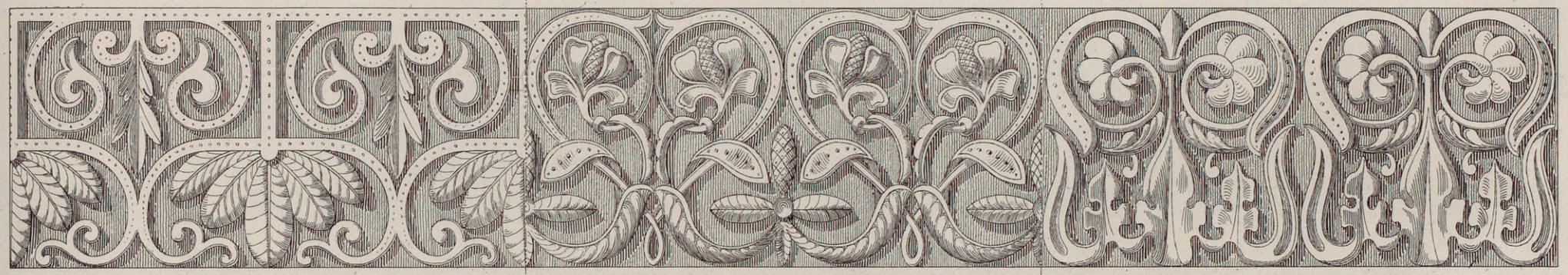
1. 2. 3. 4.



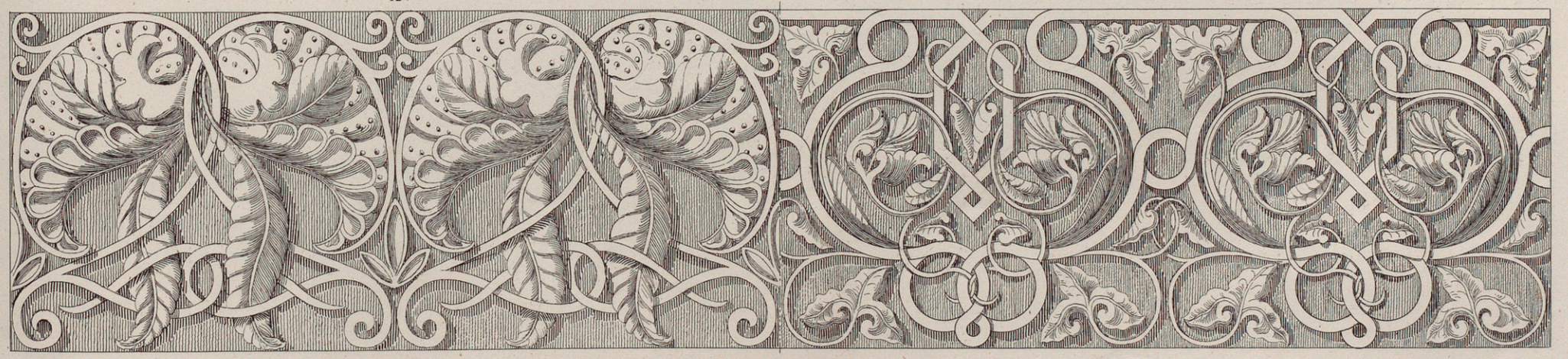
5. 6. 7. 8.



9. 10. 11.



12. 13.

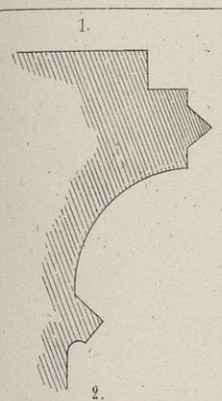


L. R. Inv.

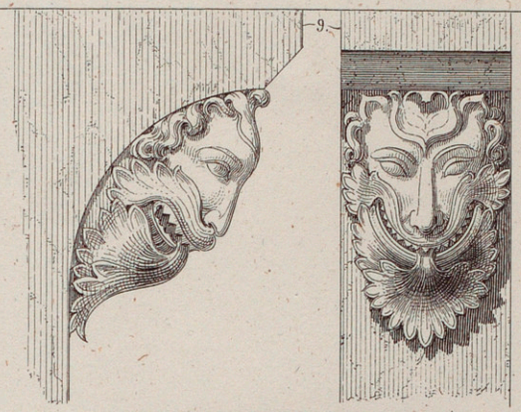
Lit: UNION Rambla Sª Mónica Nº 10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud Fª

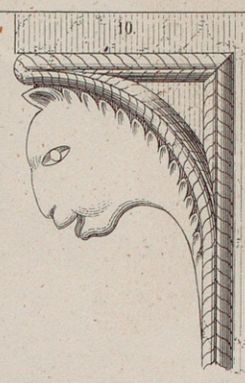
1.



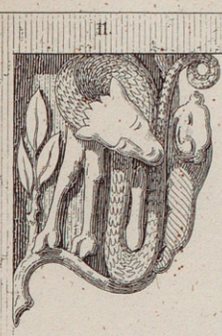
9.



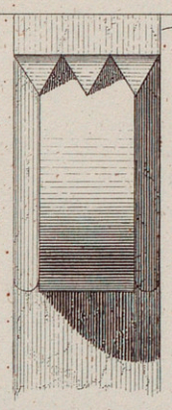
10.



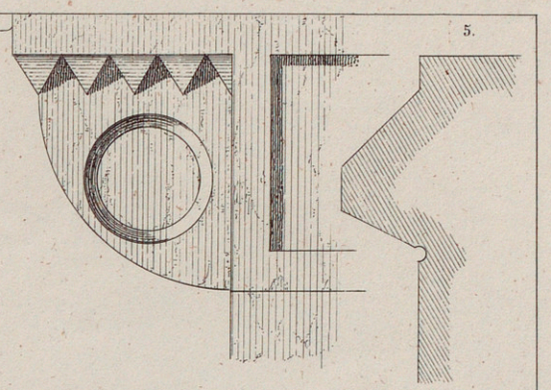
11.



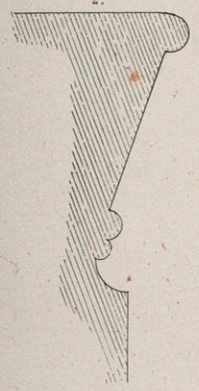
12.



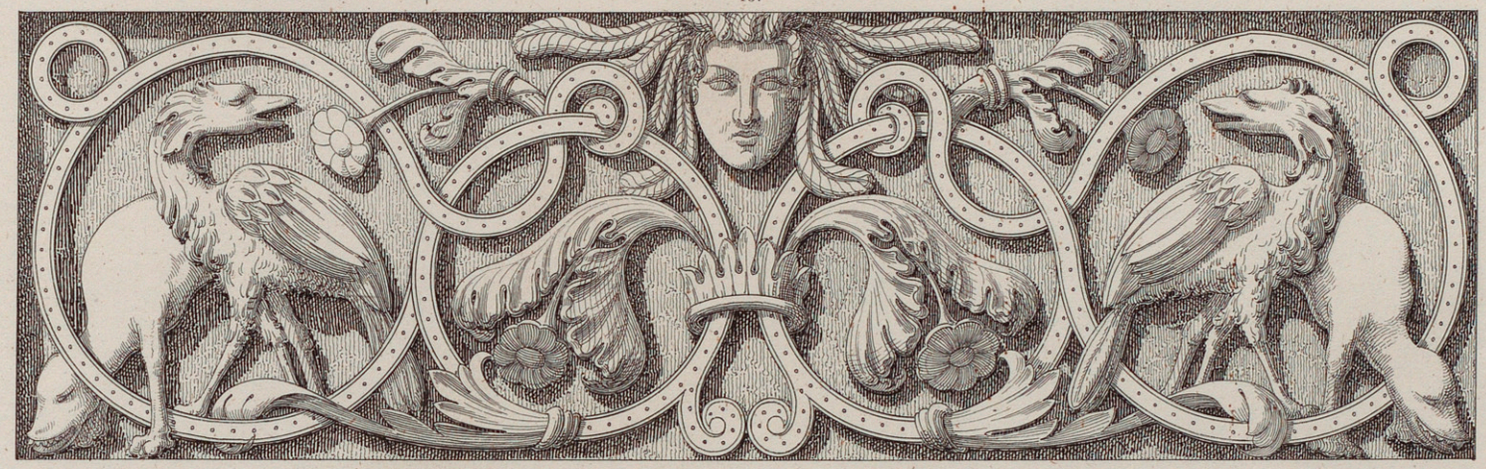
5.



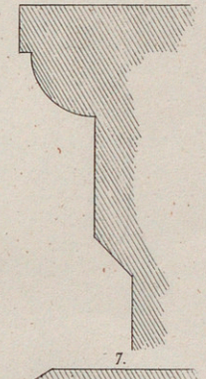
2.



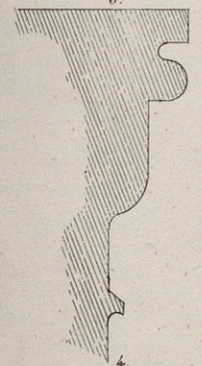
13.



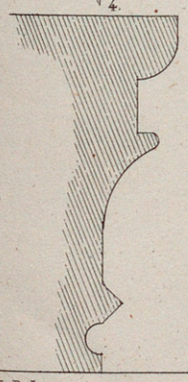
6.



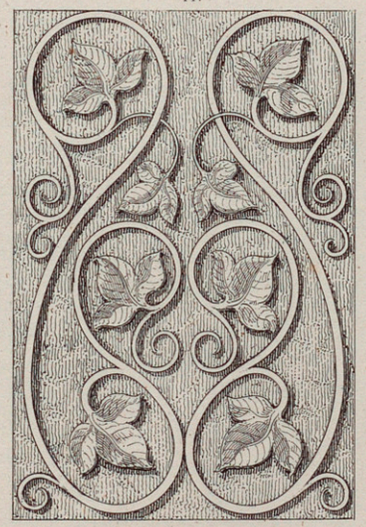
3.



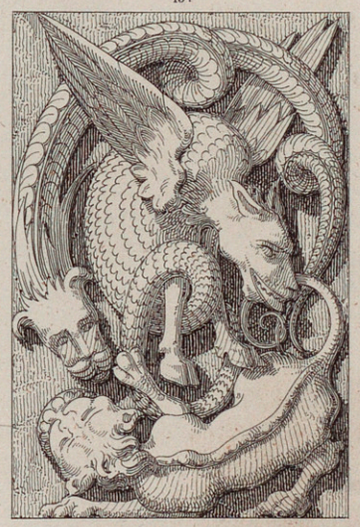
4.



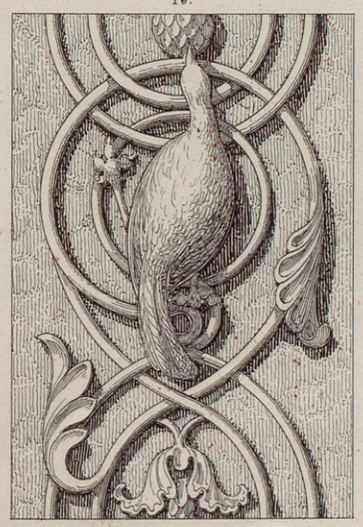
14.



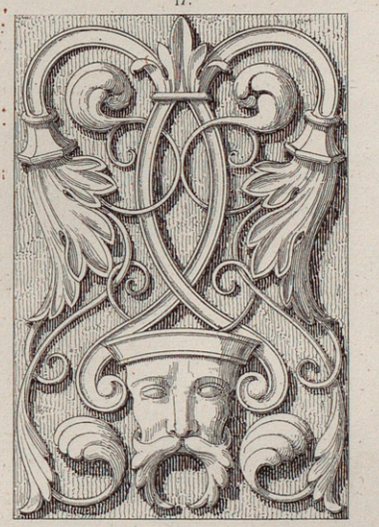
15.



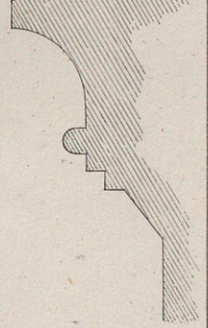
16.



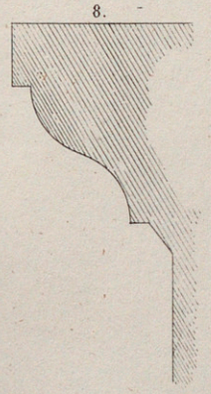
17.



7.



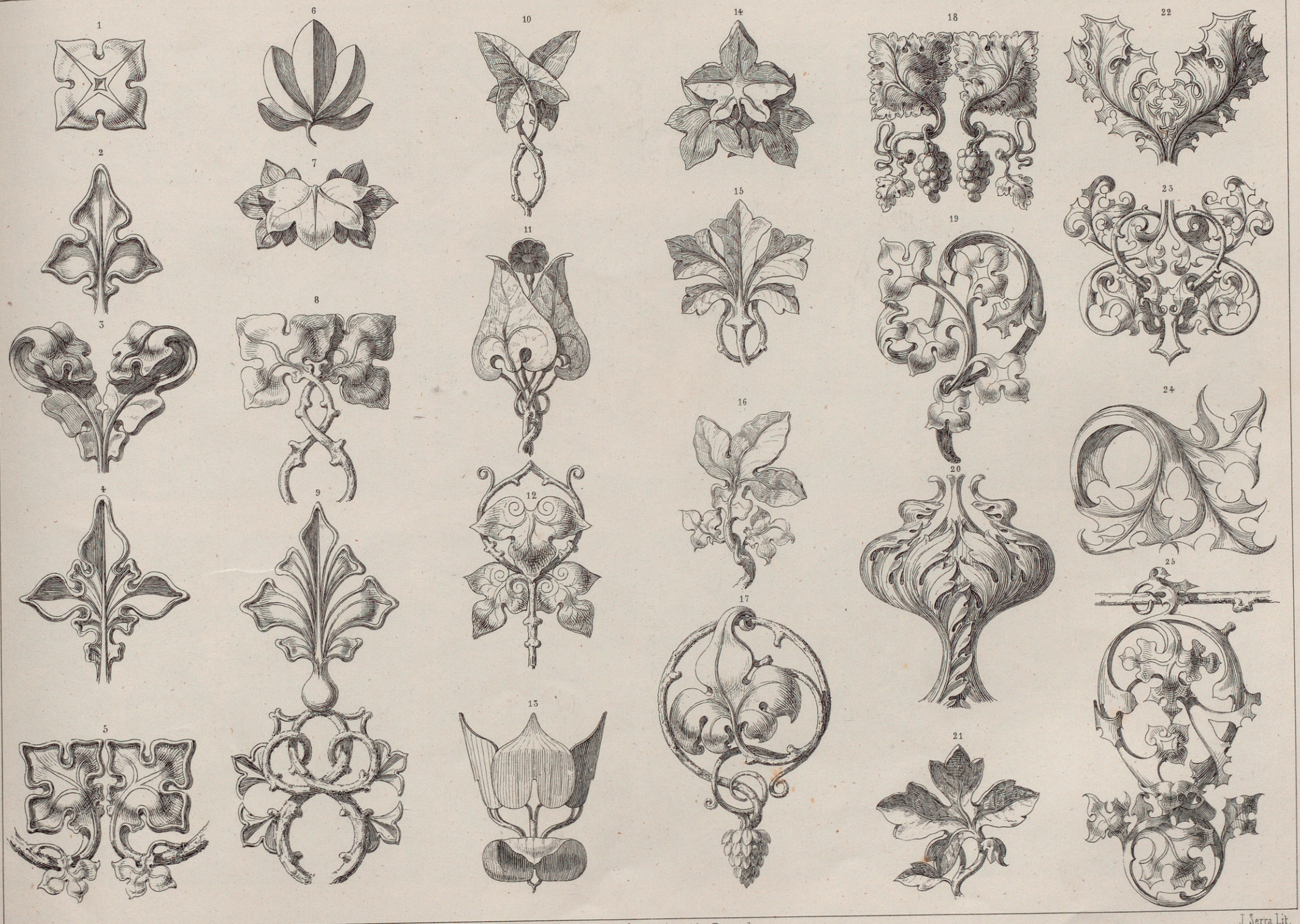
8.



L.R. Inv.

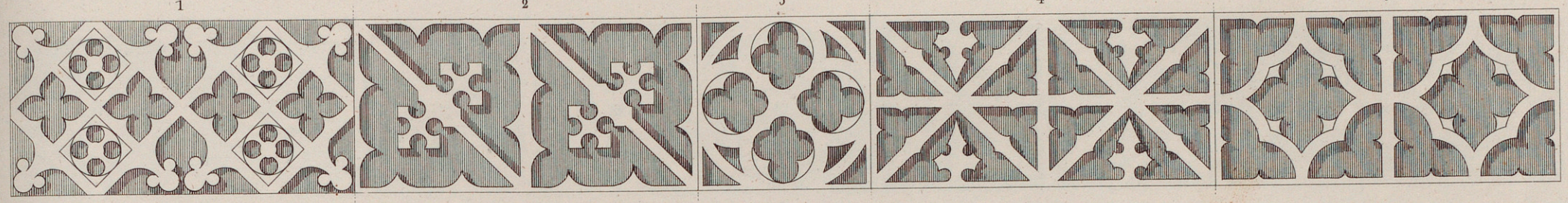
Lit. UNION, Rambla Stª Mónica Nº 10. BARCELONA.
F. CAMPAÑÁ, Editor.

J. Serra lit.

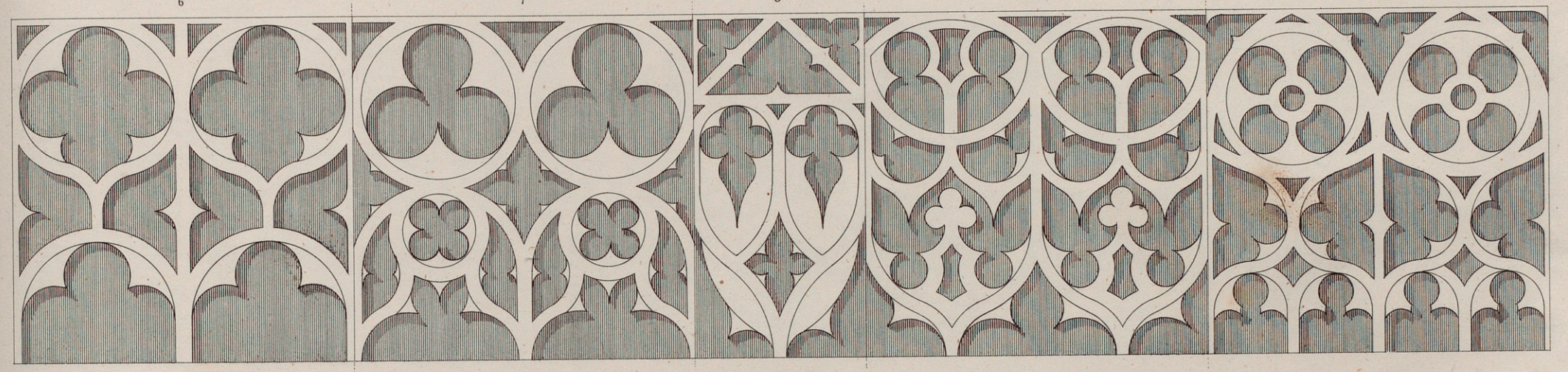


L. R. Inv.
Lit. UNION Rambla Stª Mònica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J. Serra Lit.

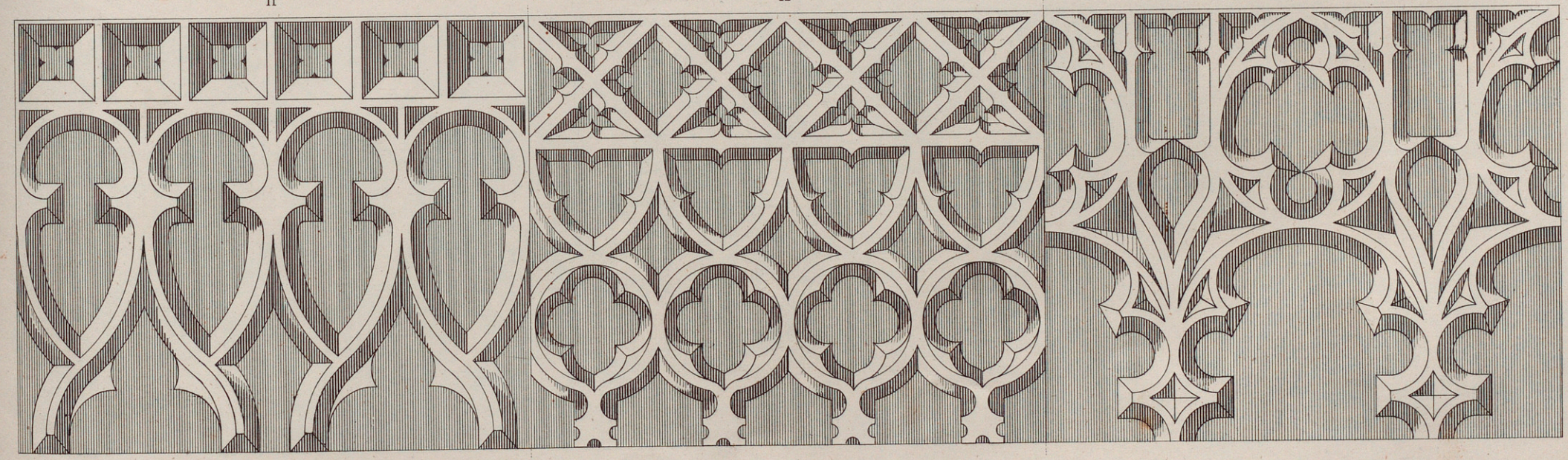
1 2 3 4 5



6 7 8 9 10



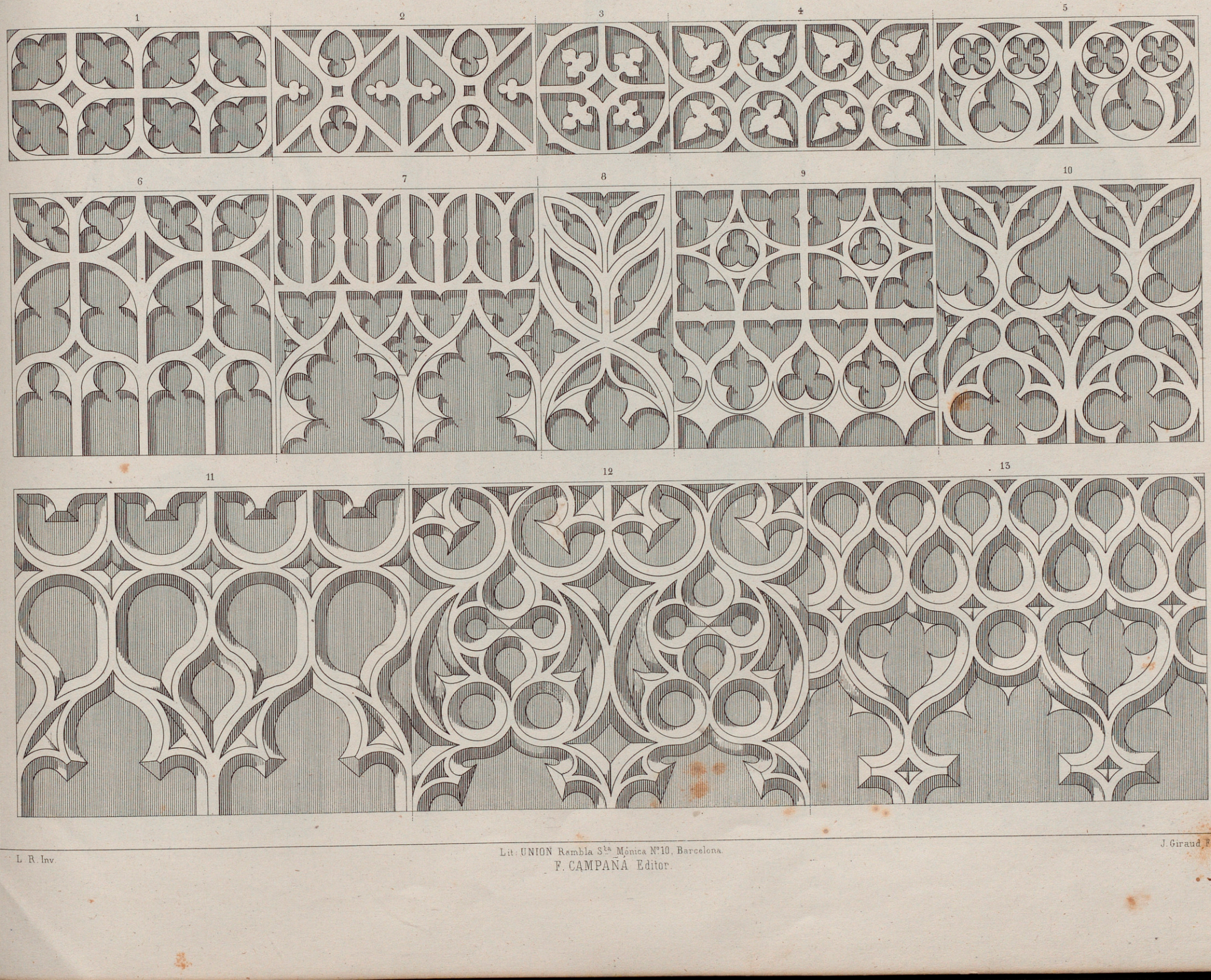
11 12 13



L. R. Inv.

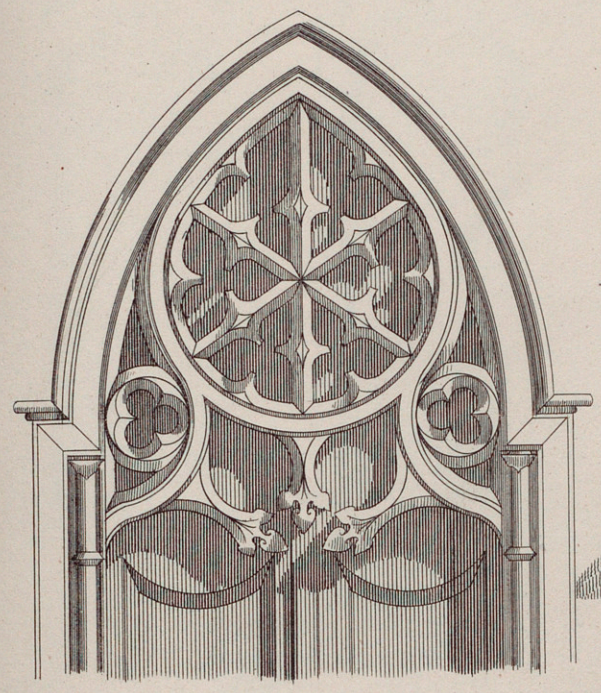
Lit: UNION Rambla Stª Mónica Nº 10 en Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor

J. Giraud Fl

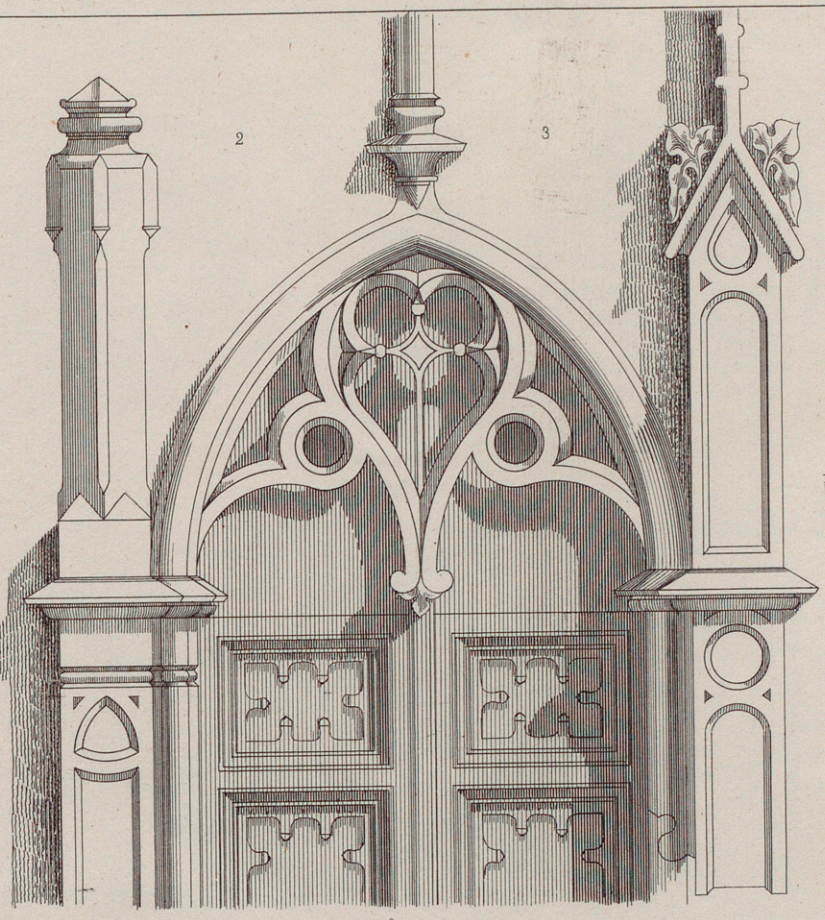


L. R. Inv.
Lit: UNION Rambla Stª Mónica Nº10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J. Giraud Fª

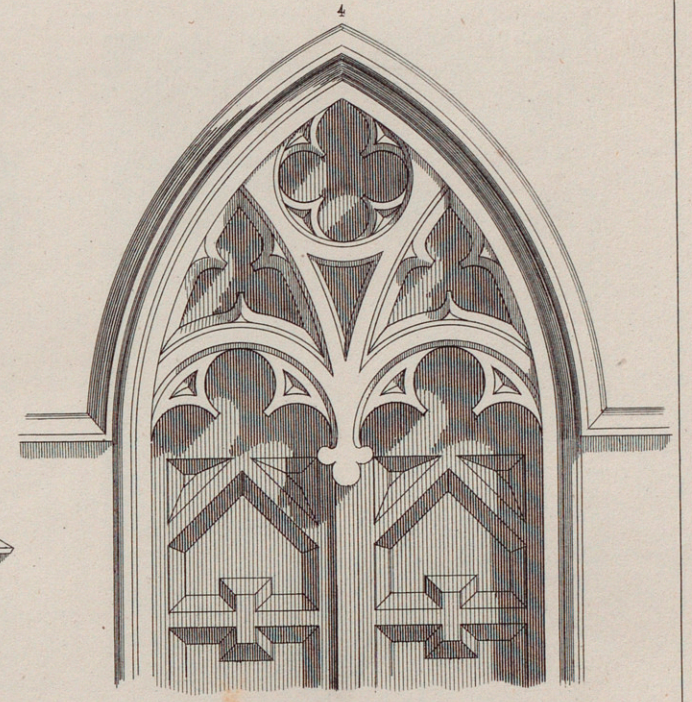
1



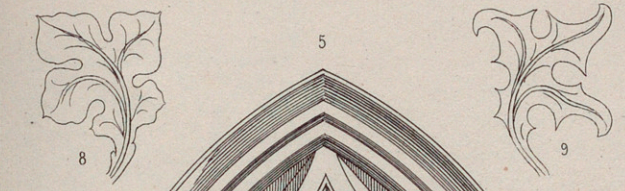
2 3



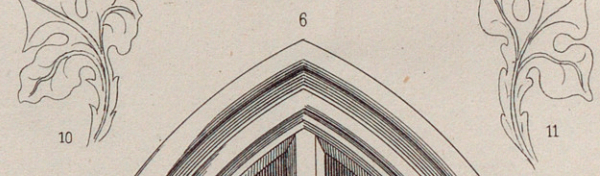
4



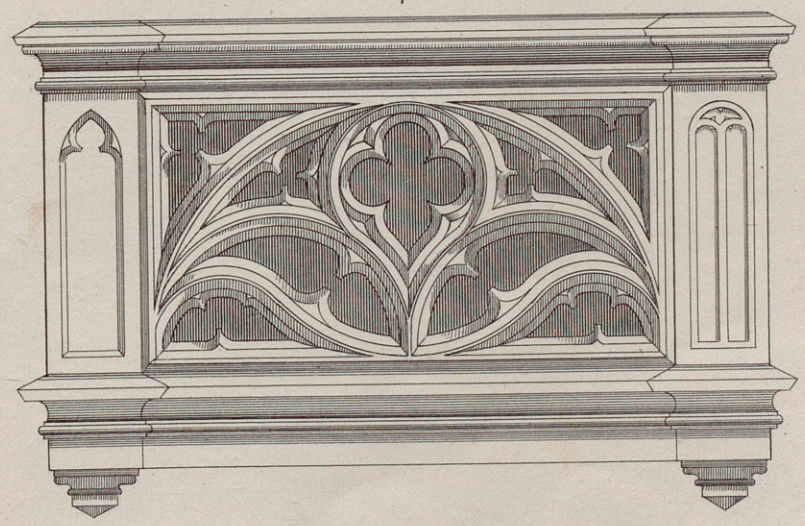
5



6



7

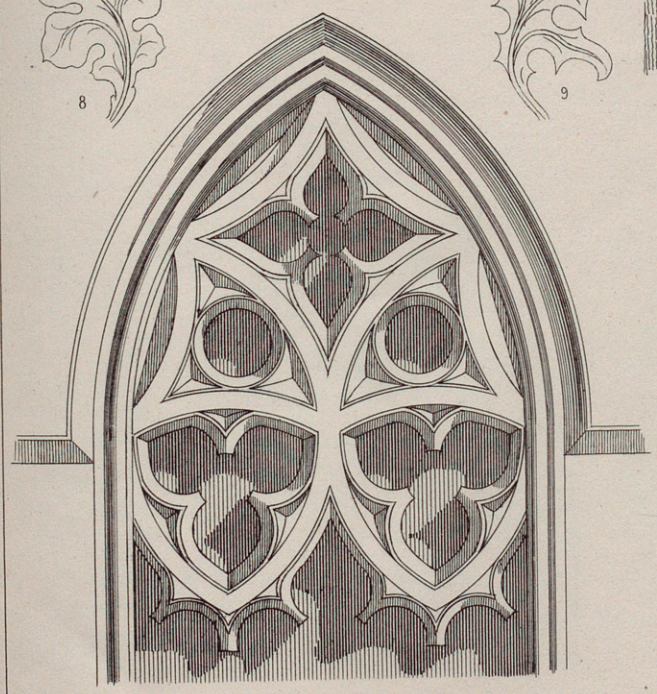


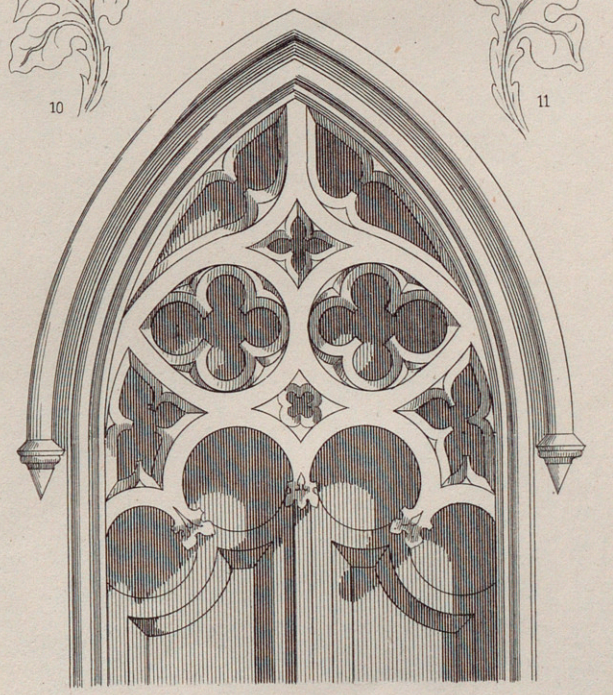
8

9

10

11



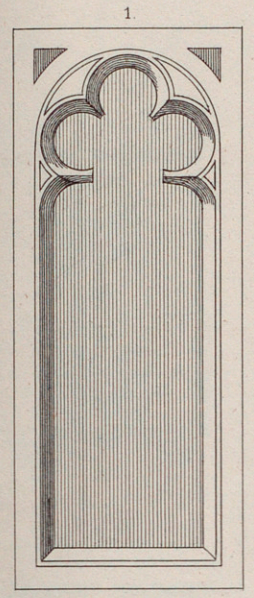


L. R. Inv.

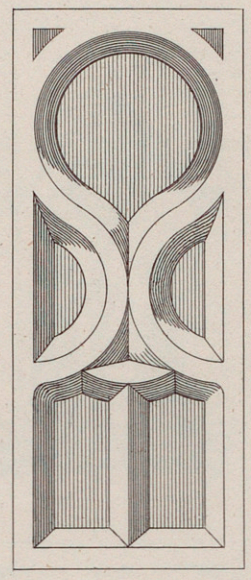
Lit. UNION Rambla Sª Mónica N° 10 Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Giraud Fl.

1.



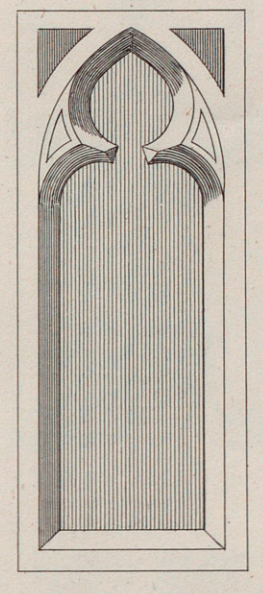
2.



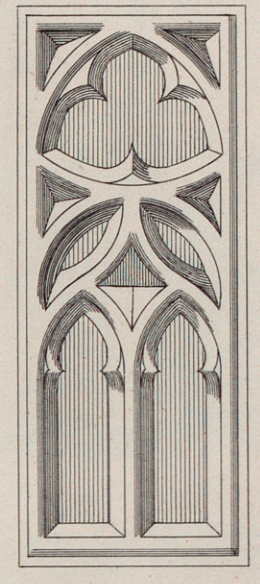
3.

4.

5.



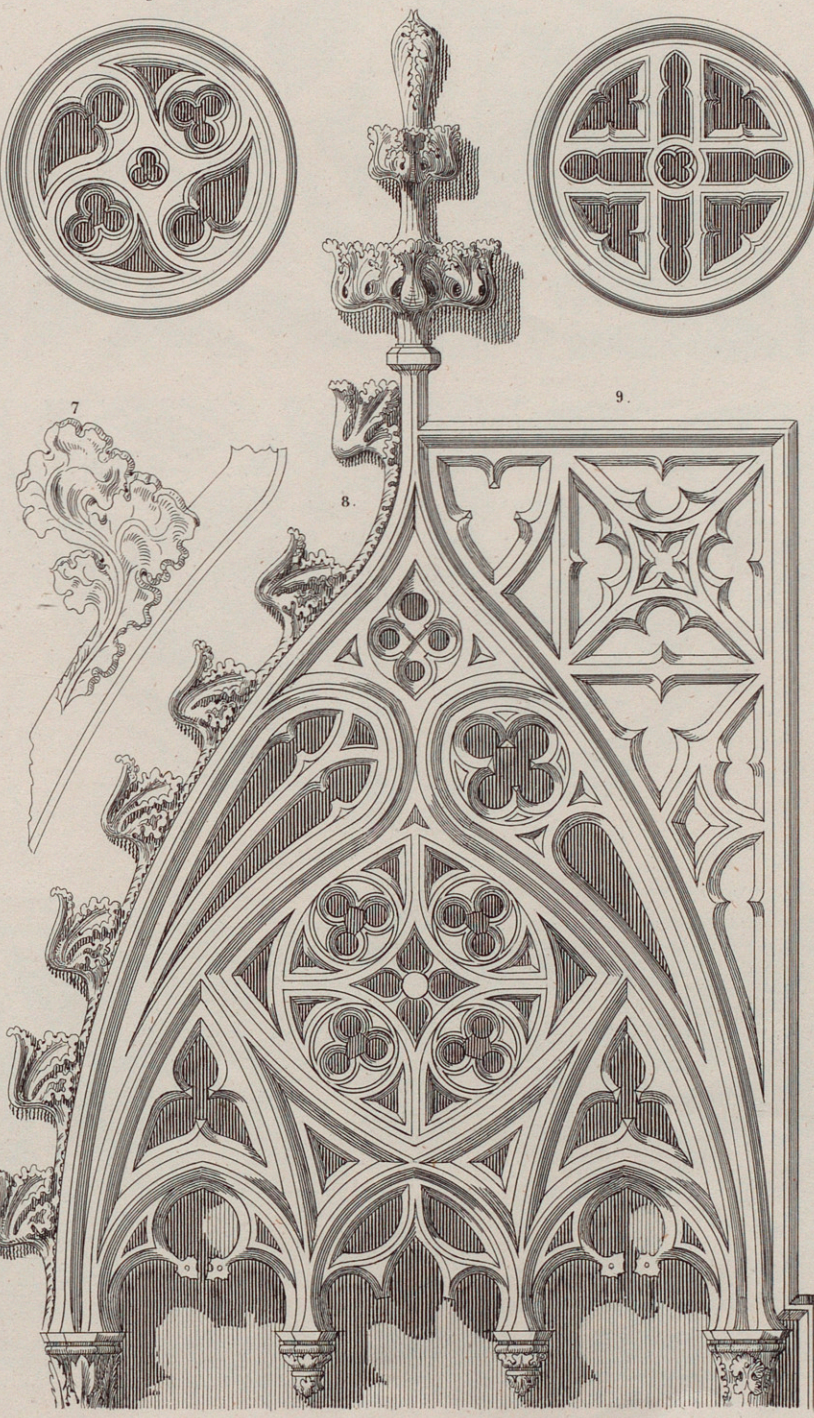
6.



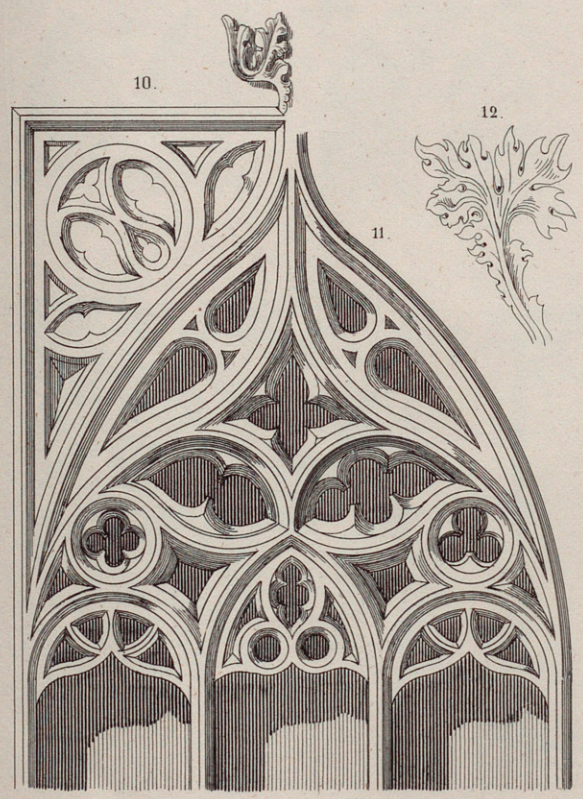
7.

8.

9.



10.



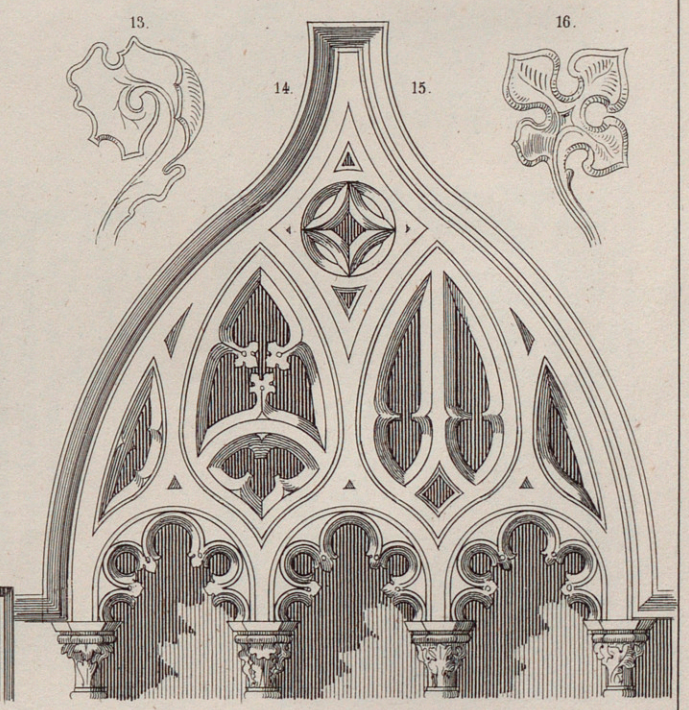
11.

12.

13.

14.

15.



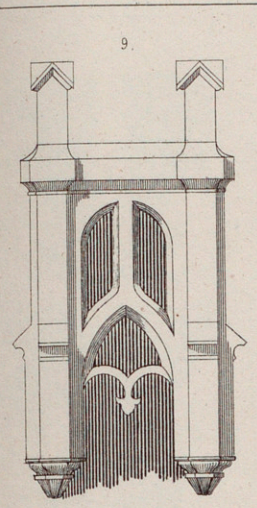
16.

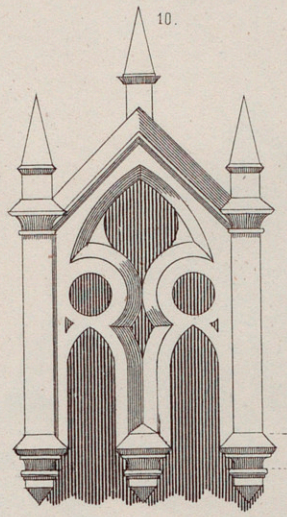
L. R. Inv.

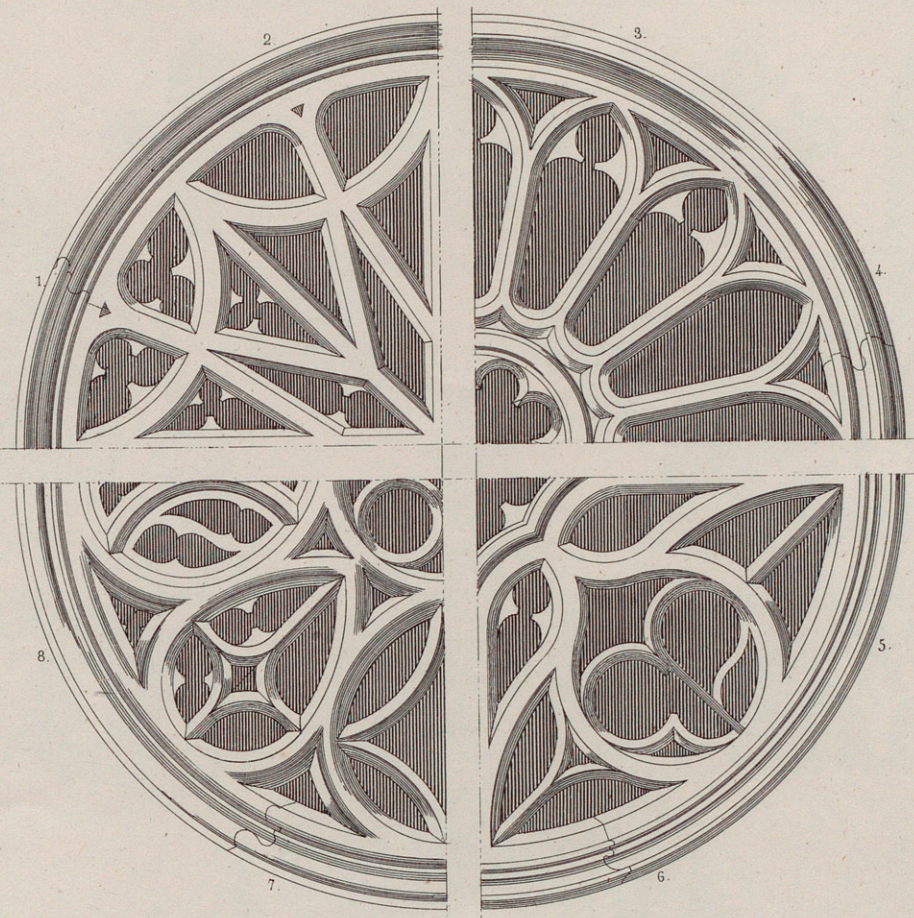
Lit. UNION Rambla Stª Mónica Nº 10 BARCELONA.

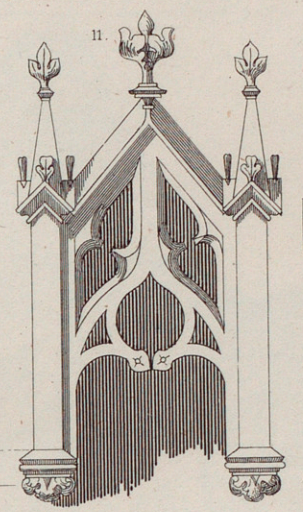
F. CAMPAÑÁ Editor.

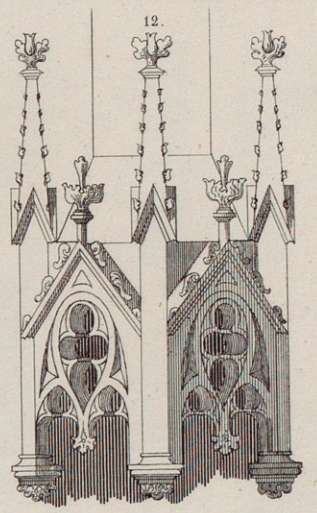
J. Giraud Fº

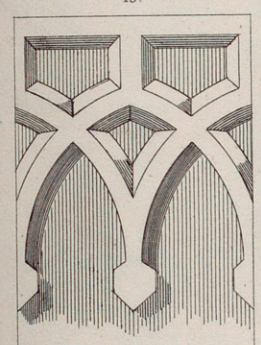

9.

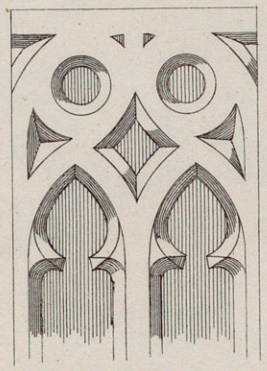

10.

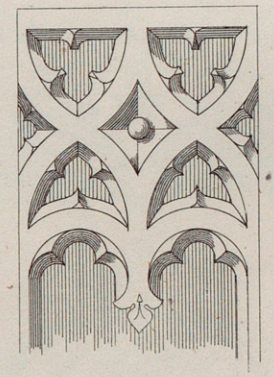

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

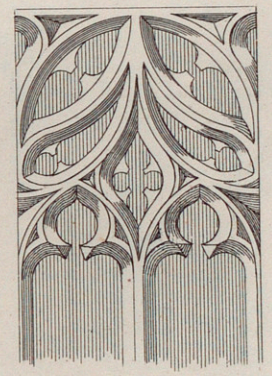

11.

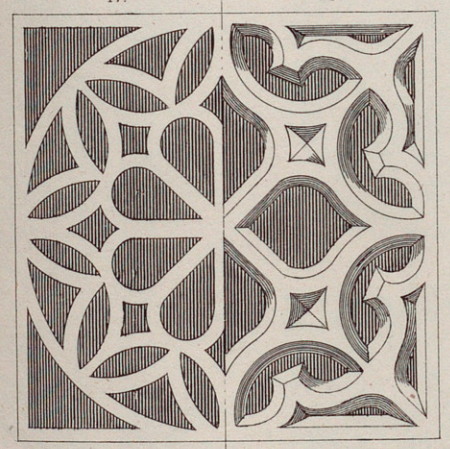

12.


13.

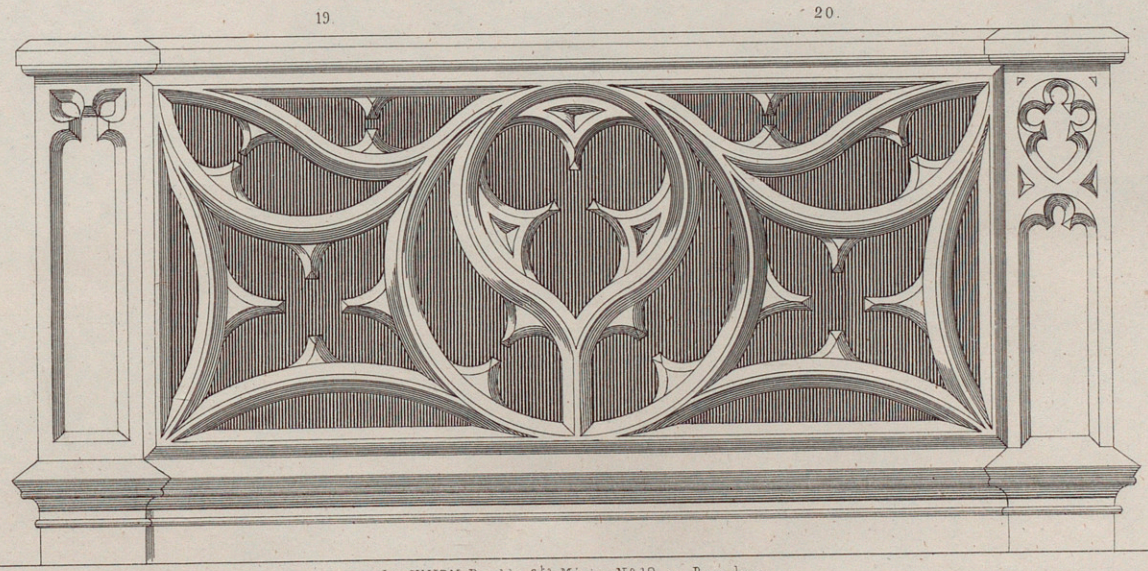

14.

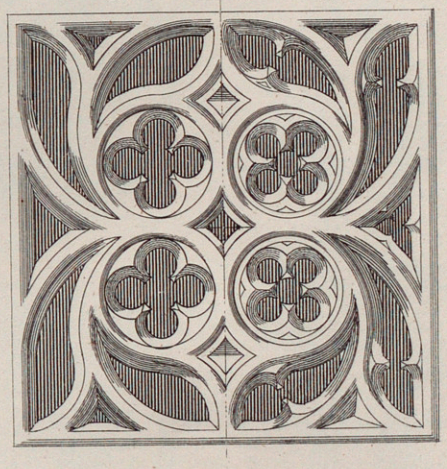

15.


16.


17.

18.


19.


20.

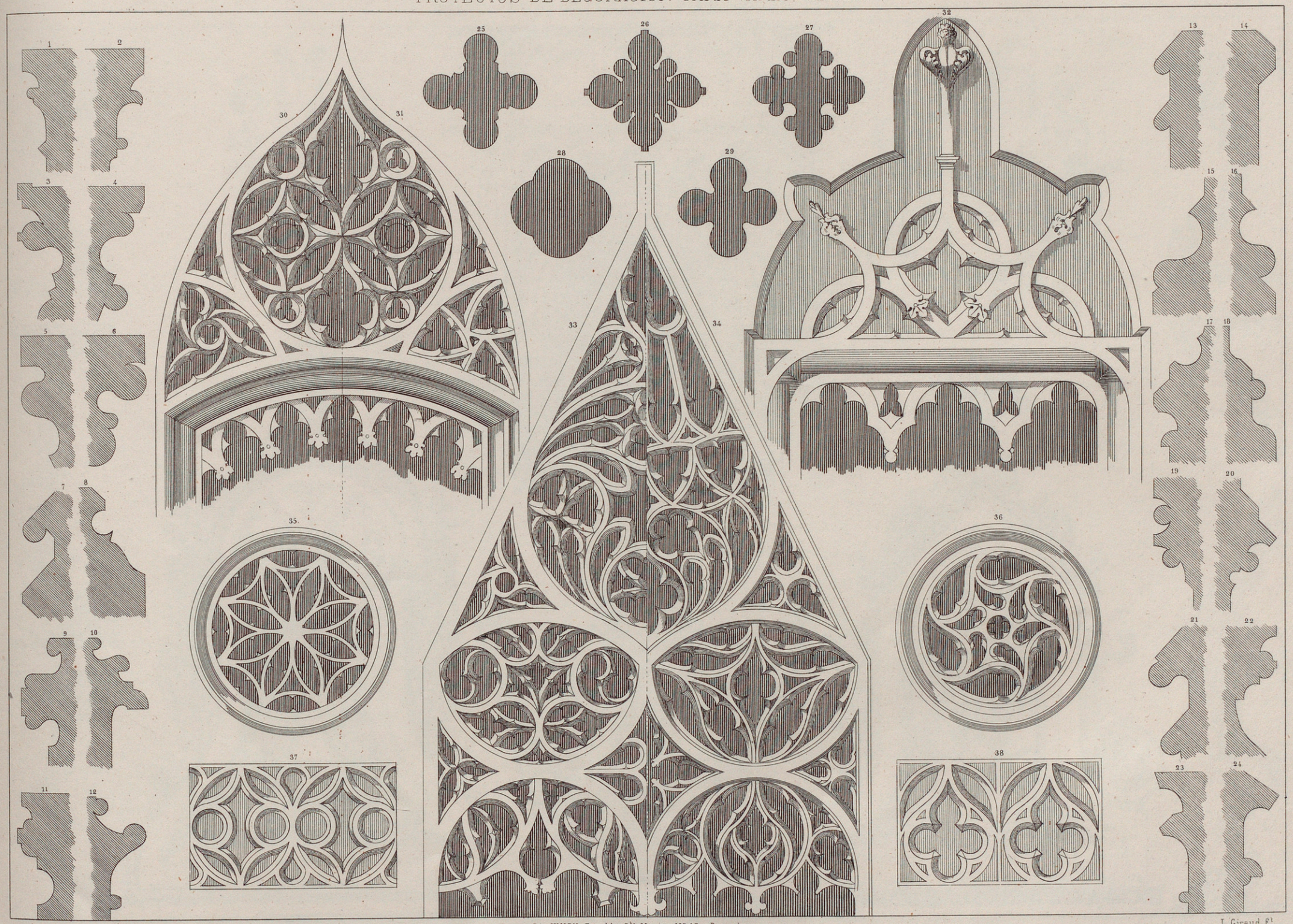
21.

22.

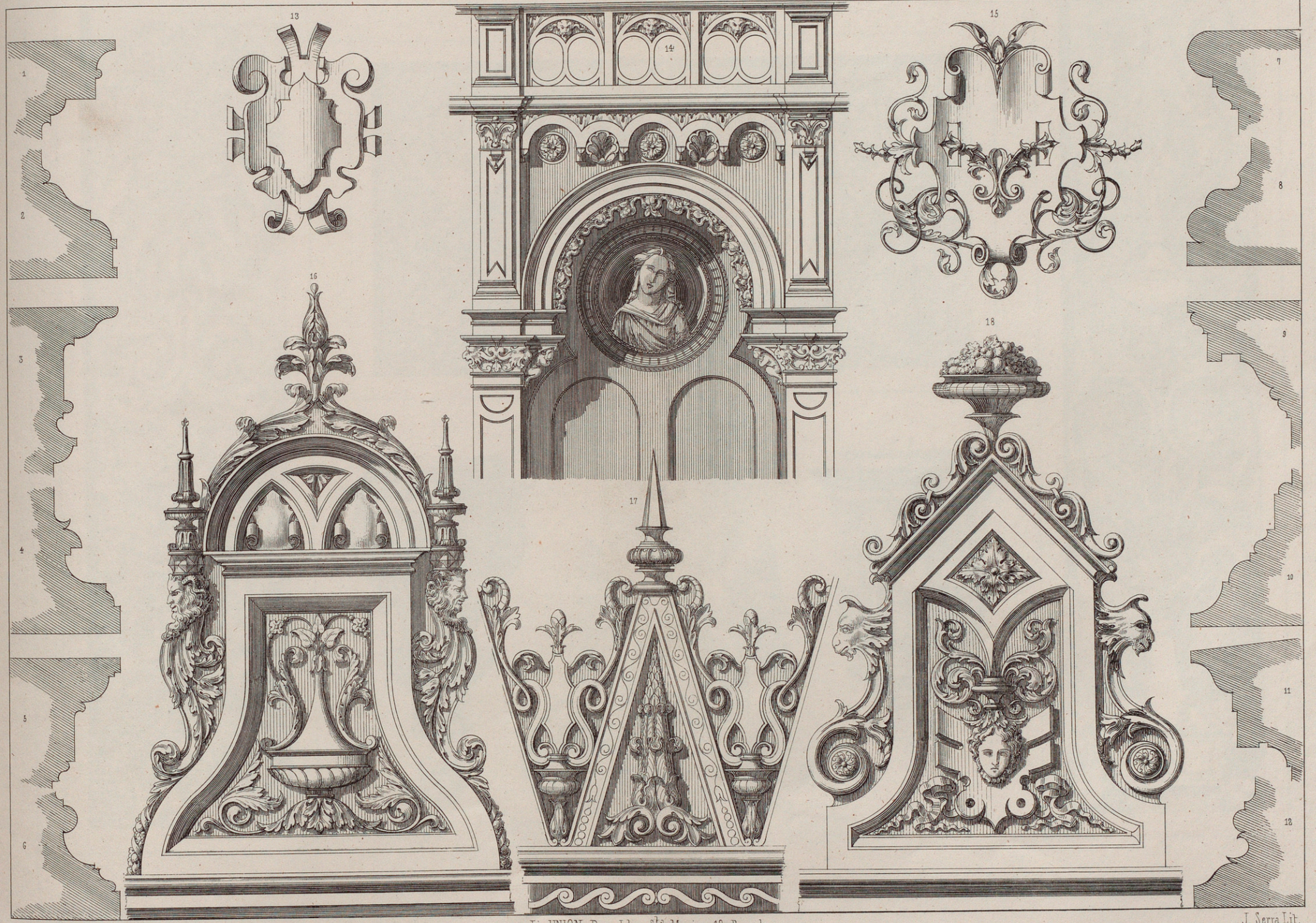
L. R. Inv.

Lit. UNION Rambla Sta Mónica N° 10 en Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud F^t



L. R. Inv.
Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J. Giraud fl.

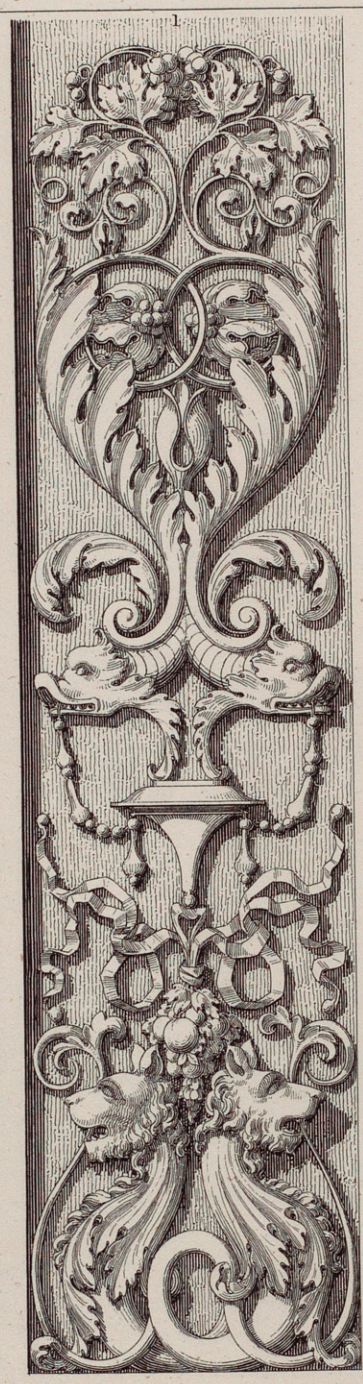


L. R. Inv.

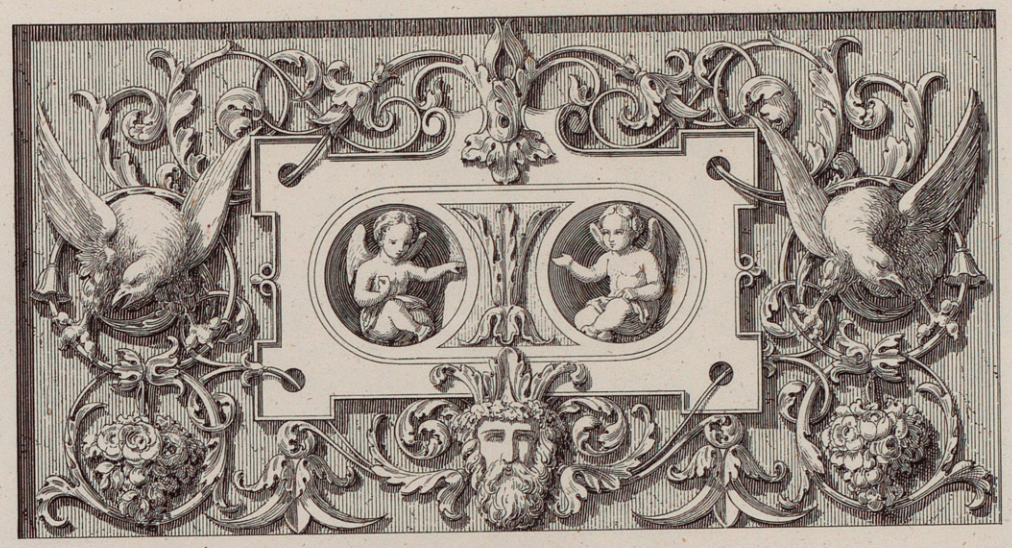
Lit. UNION Rambla Stª Monica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Serra Lit.

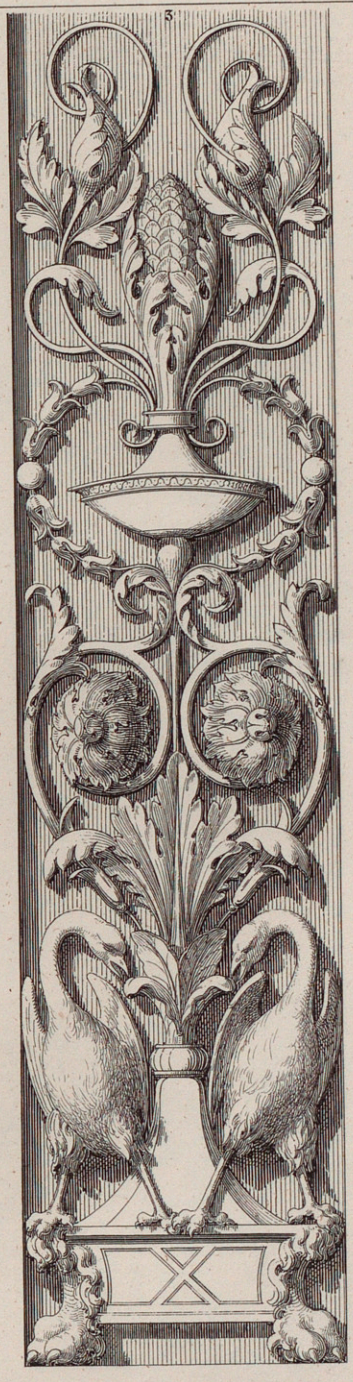
1



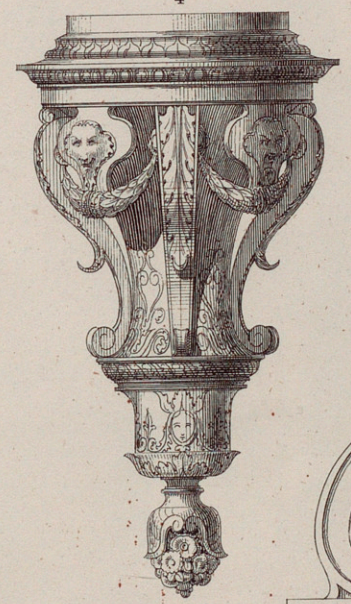
2



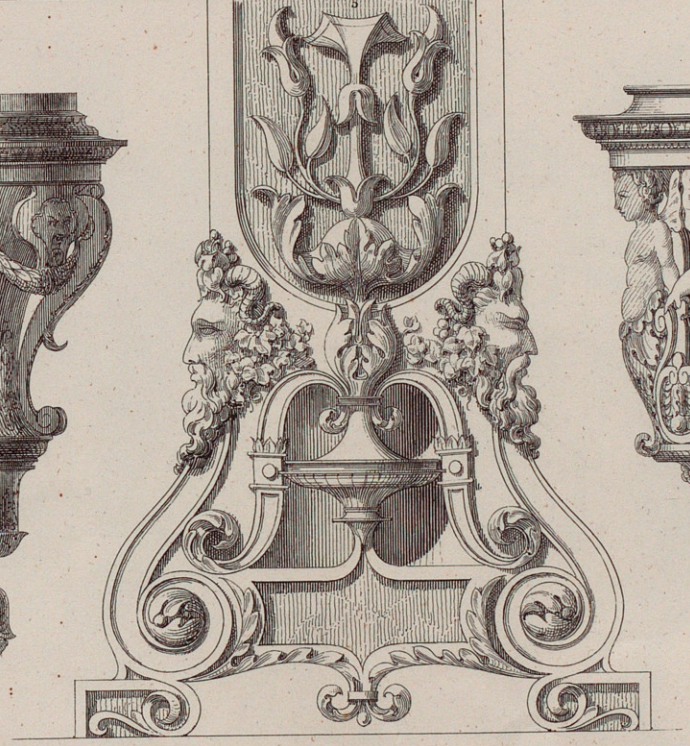
3



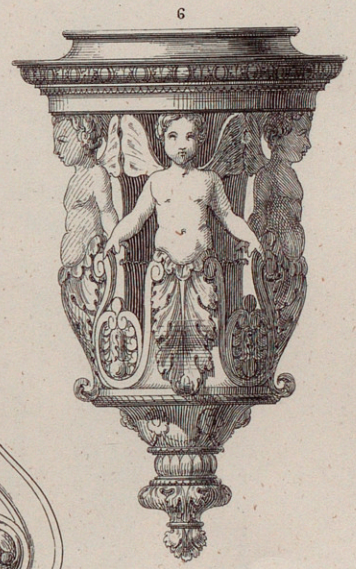
4



5



6

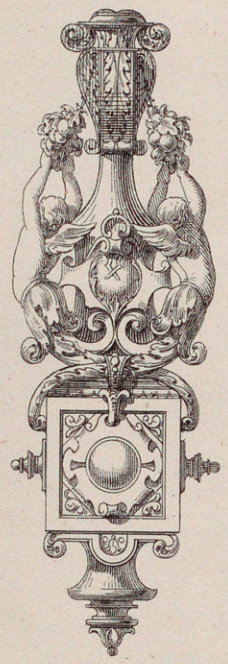


L. R. Inv.

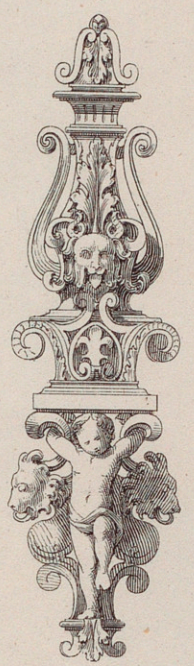
Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Serra Lit.

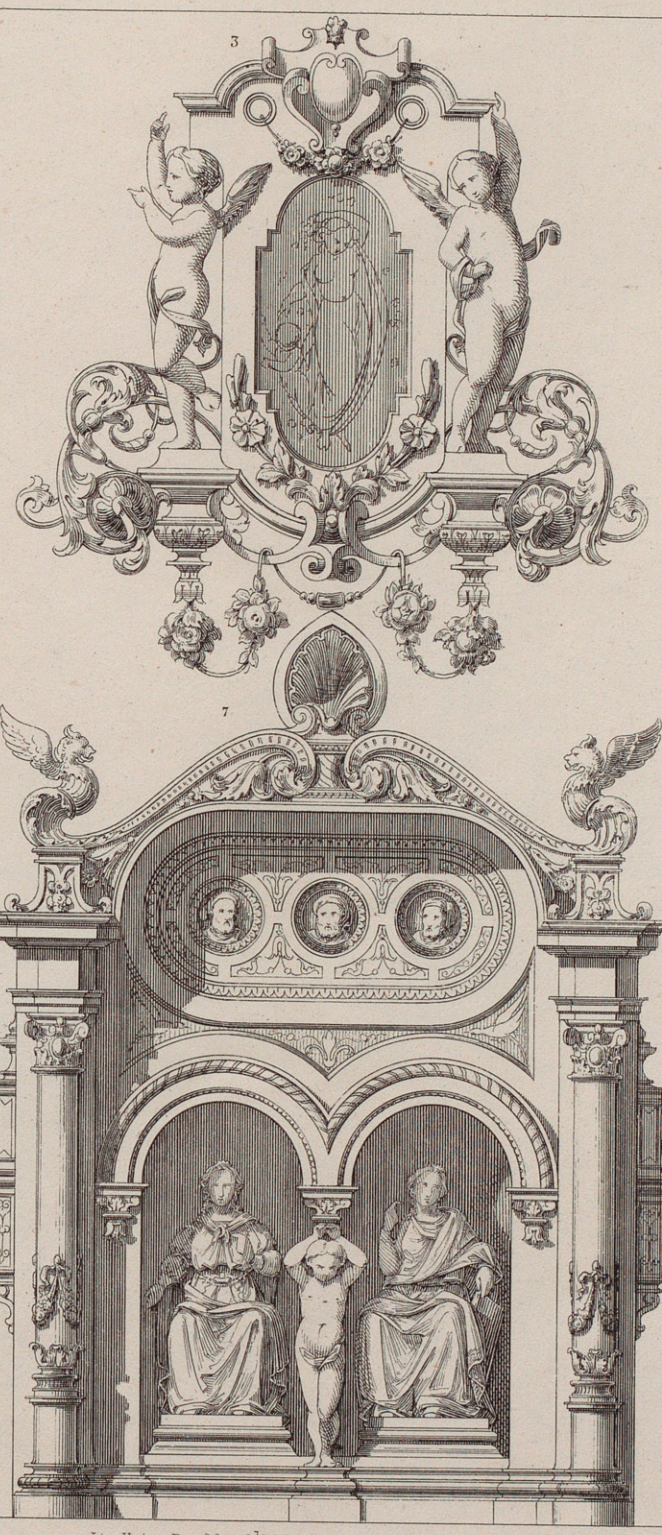
1



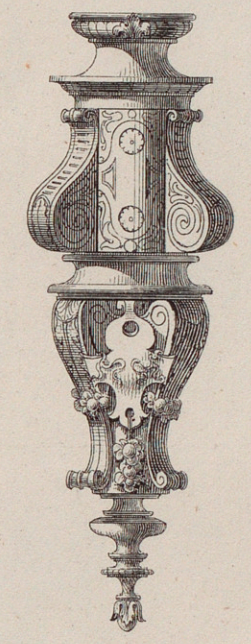
2



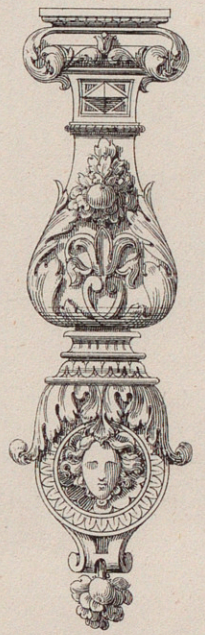
3



4



5



6

7

8

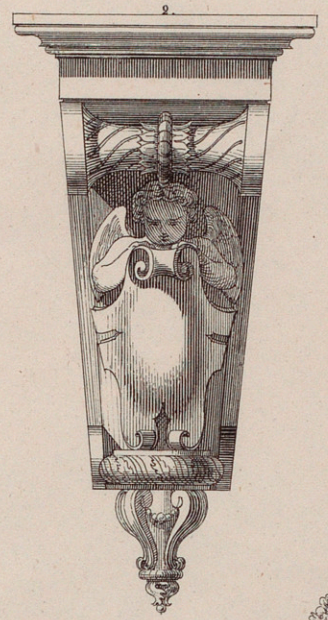
L. R. invº.

Lit Union Rambla Stª Mónica Numº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑÁ, Editor.

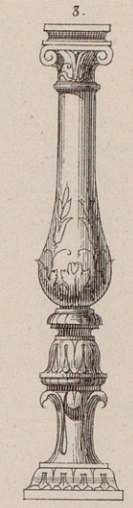
J. Serra litº

1.

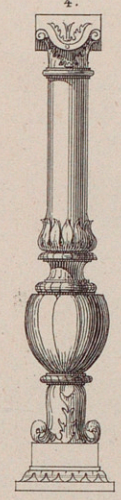
2.



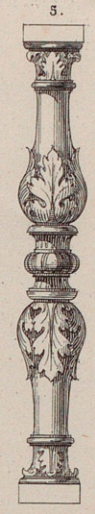
3.



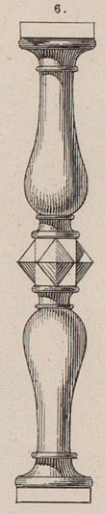
4.



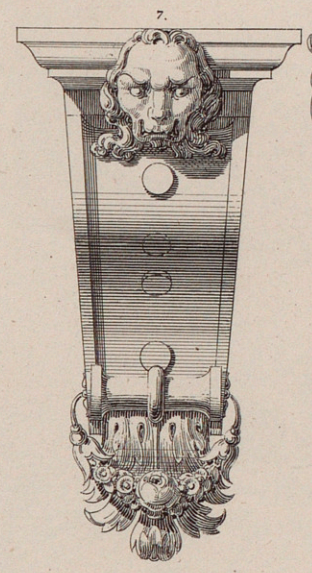
5.



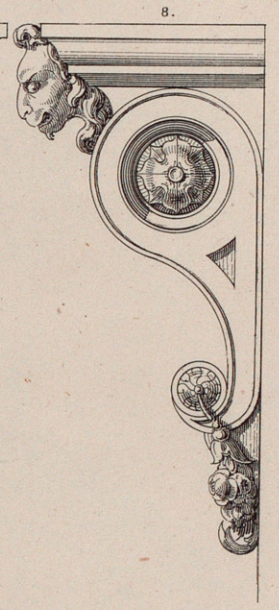
6.



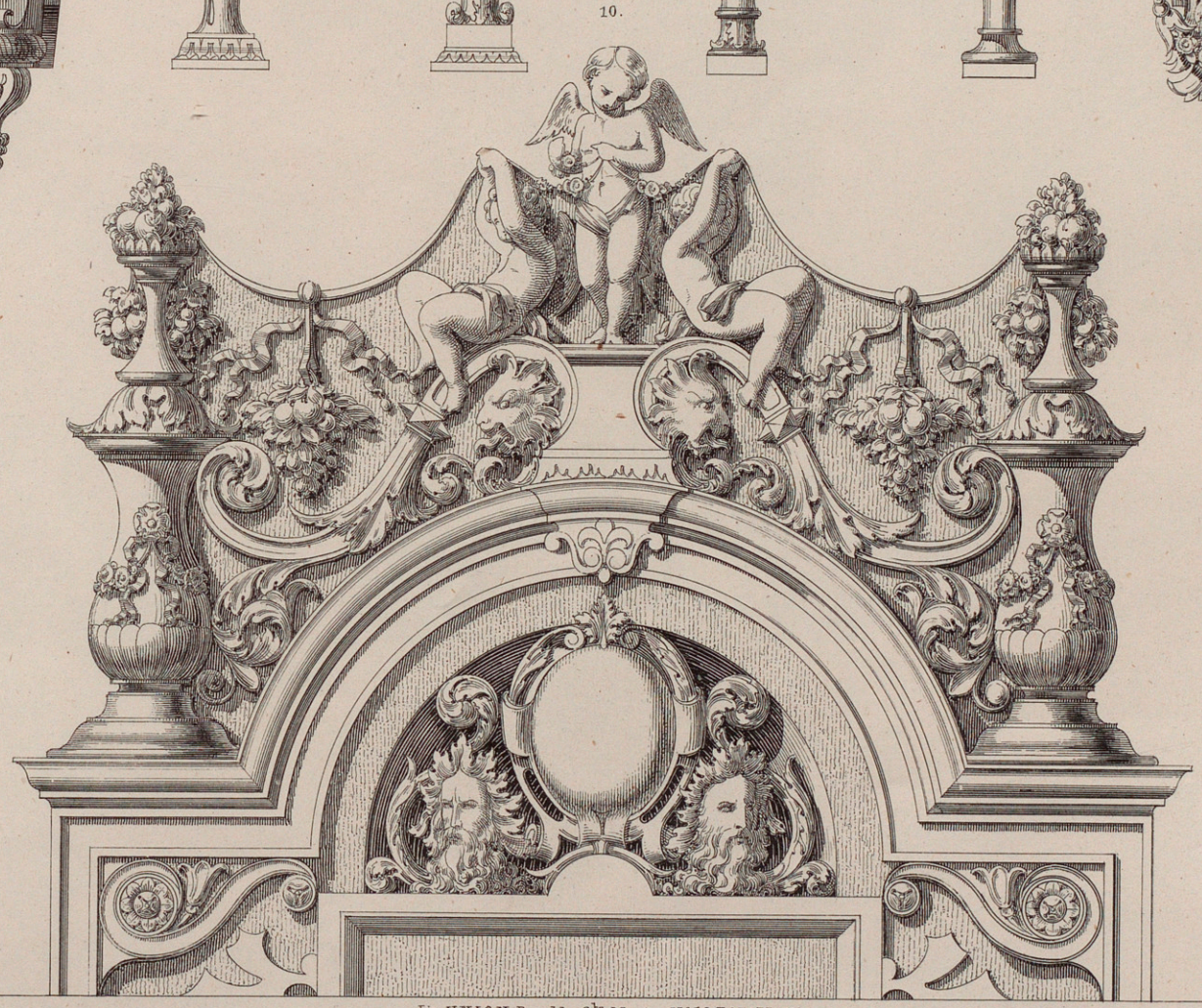
7.



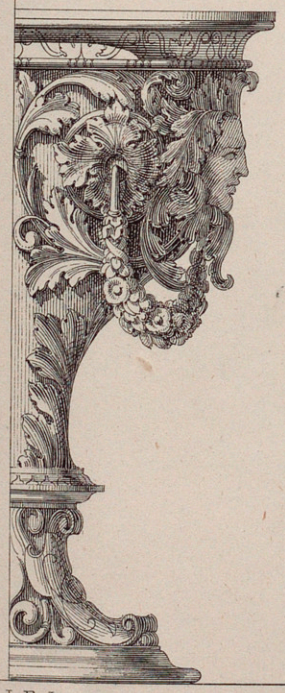
8.



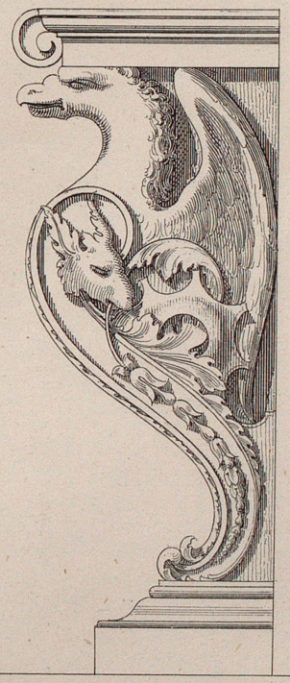
10.



9.



11.



L.R. Inv.

Lit. UNION, Rambla Stª. Monica Nº 10. BARCELONA.
F. CAMPAÑÁ, Editor.

J. Serra Lit.

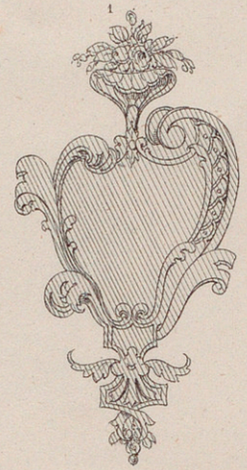
PROYECTOS DE DECORACION PARA VARIAS ARTES. Nº 31.

L.R.Inv.

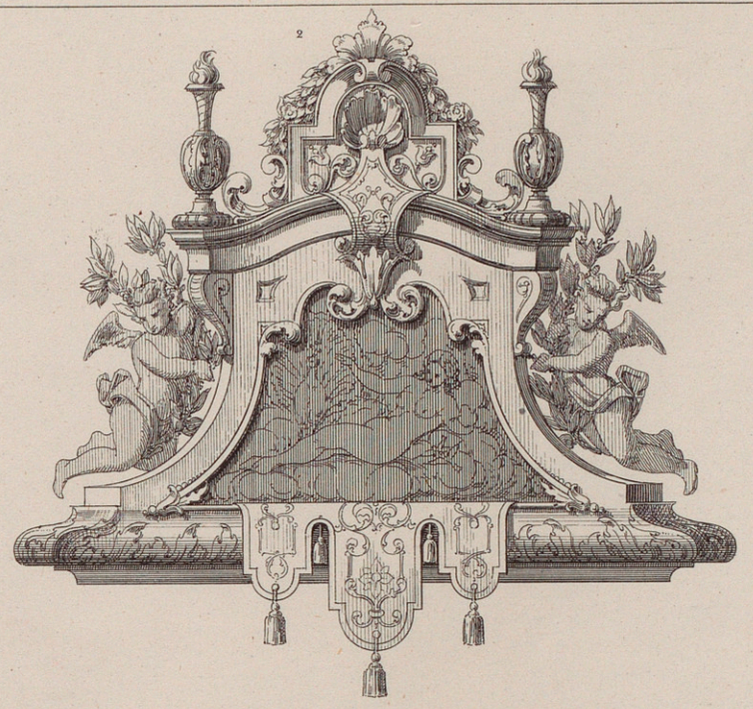
Lit. UNION. Rambla Sta Monica Nº 10 Barcelona
F. CAMPAÑA Editór.

J. Serra Lit.

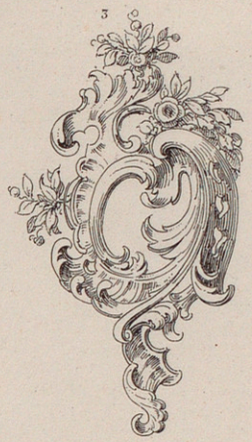
1



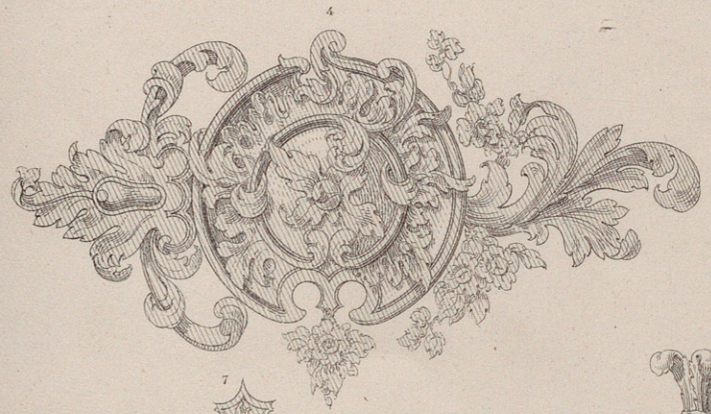
2



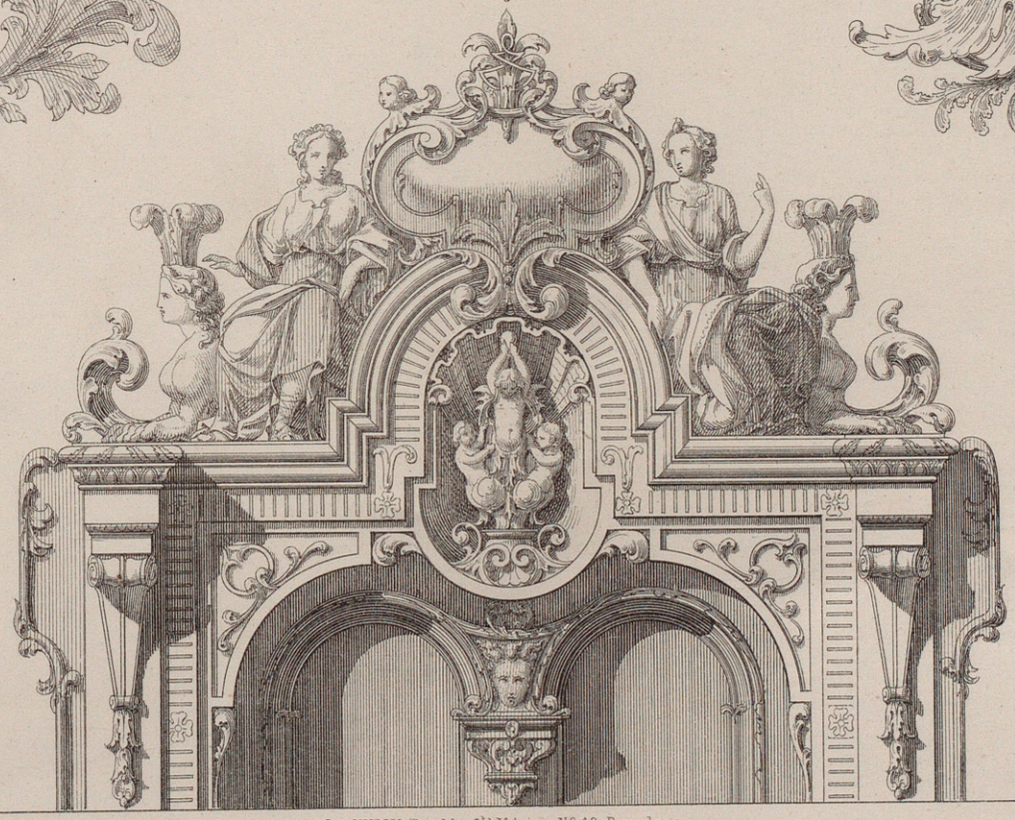
3



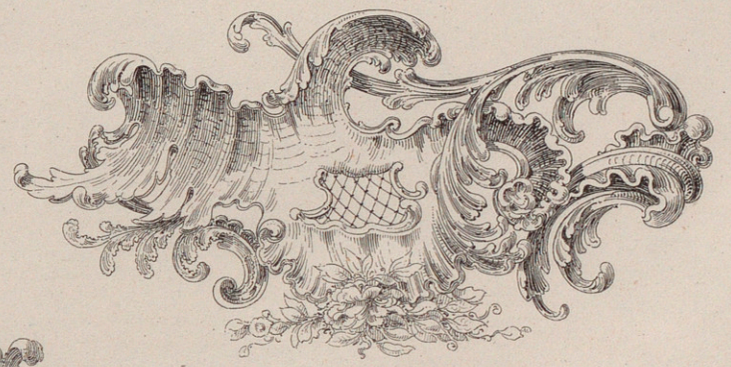
4



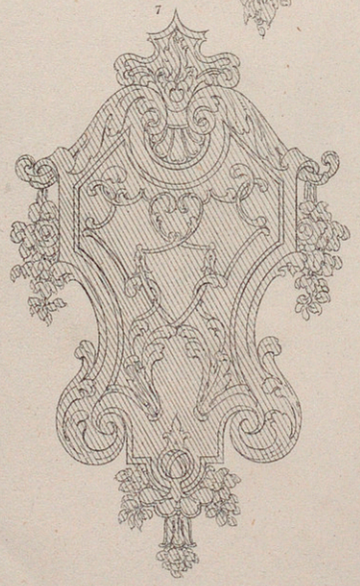
5



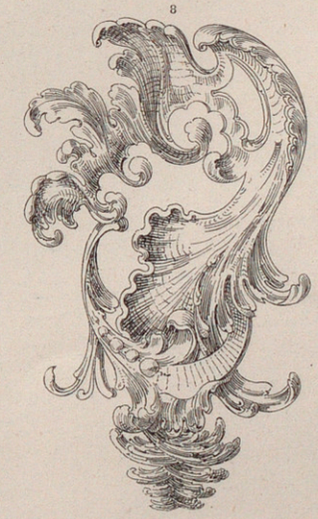
6



7



8

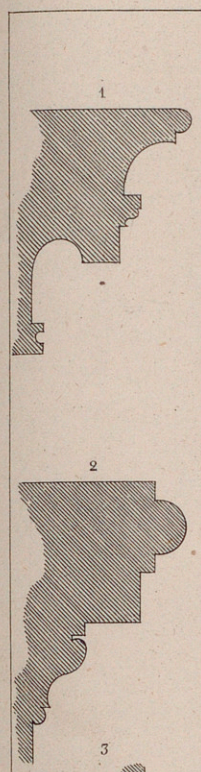


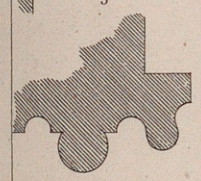
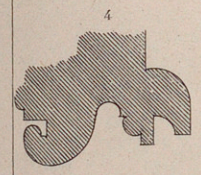
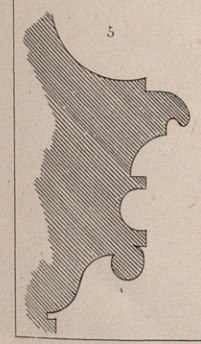
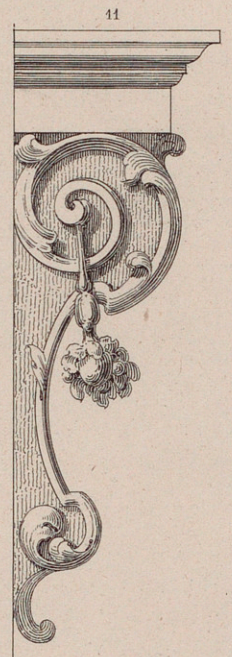
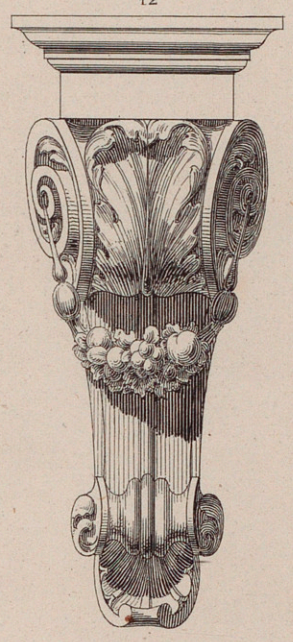
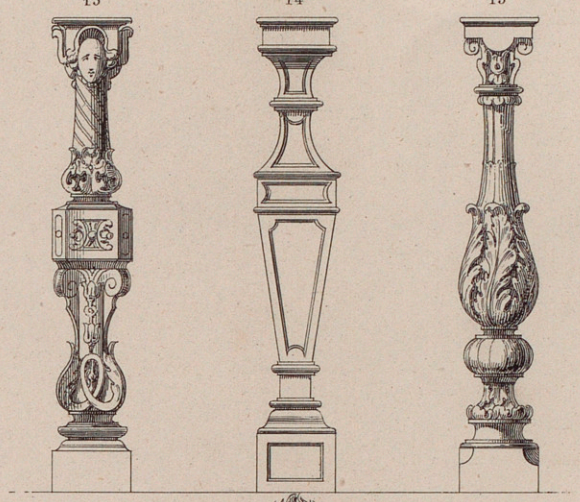
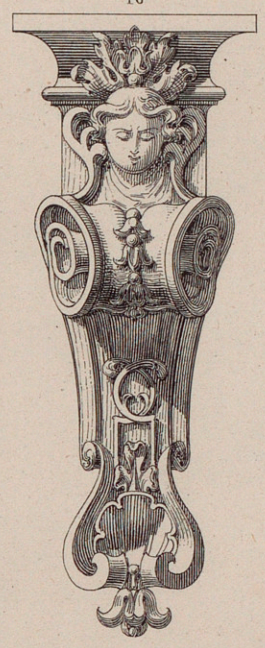
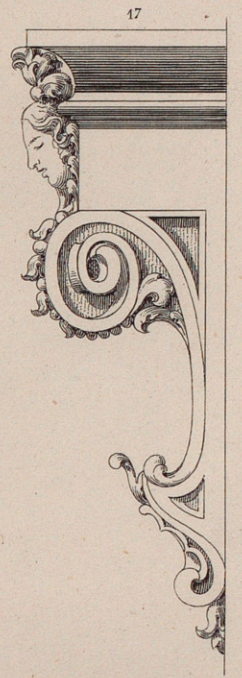
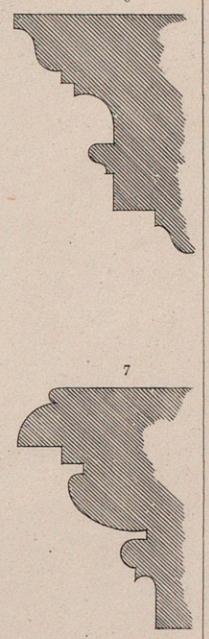
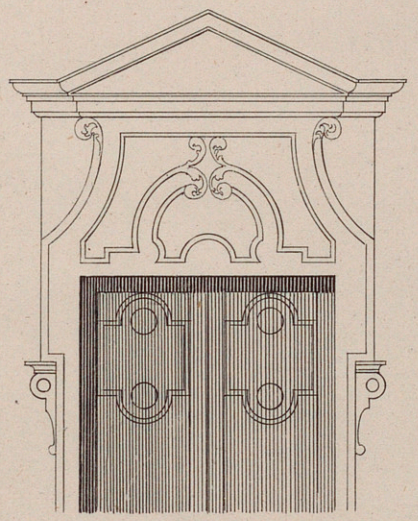
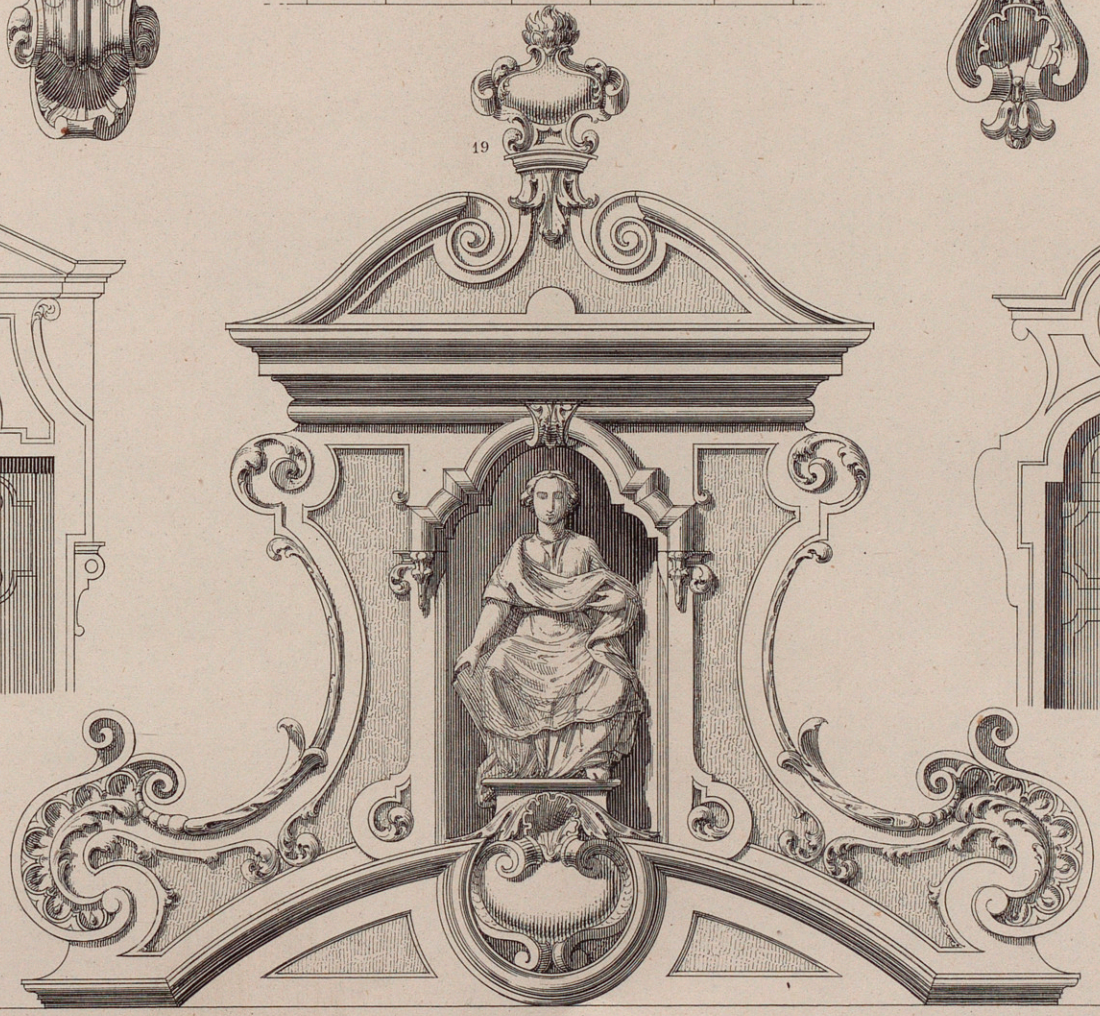
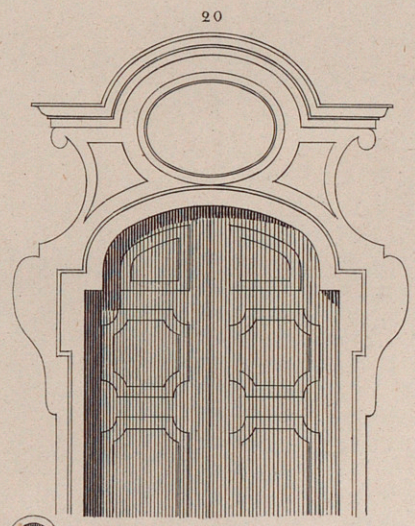
L. R. Inv.

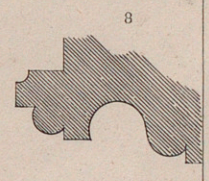
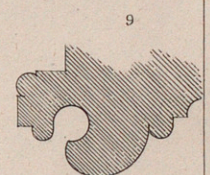
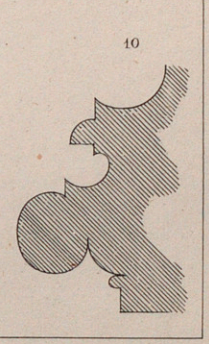
Lit. UNION Rambla Stª Mónica Nº 10. Barcelona.

F. CAMPAÑA Editor.

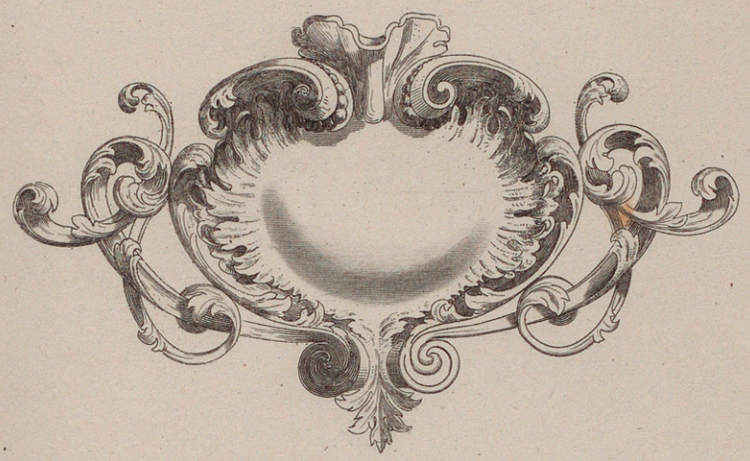
J. Serra lit.

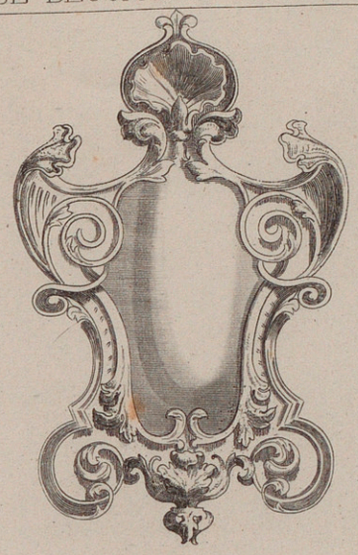


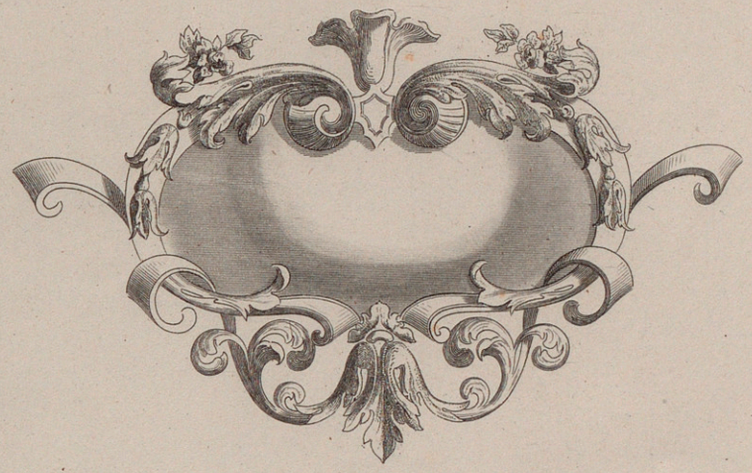













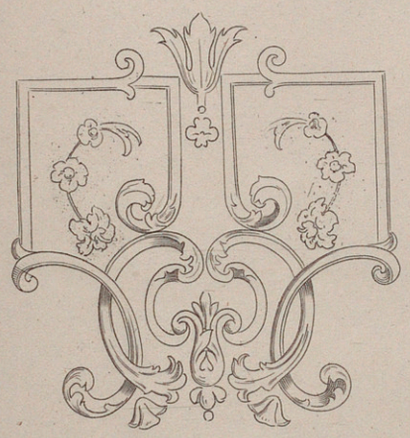




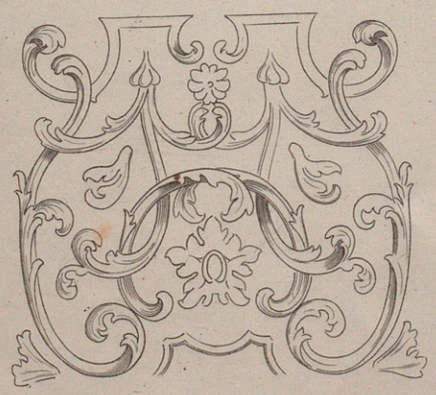
L. R. Inv. Lit. UNION Rambla Stª Mónica Barna. J. Serra Litº
F. CAMPAÑÁ, Editor.

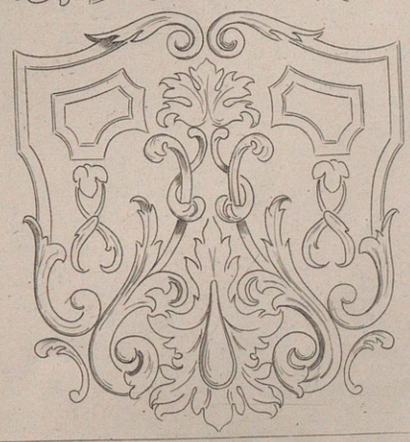












L R Inv

F CAMPAÑA Editor.

ALBUM ENCICLOPÉDICO-PINTORESCO.

DE

LOS INDUSTRIALES.

COLECCION DE DIBUJOS GEOMÉTRICOS Y EN PERSPECTIVA DE OBJETOS DE DECORACION Y ORNATO EN LOS DIFERENTES RAMOS DE

ALBAÑILERÍA, JARDINERÍA, CARPINTERIA, CERRAJERÍA, FUNDICION, ORNAMENTACION MURAL, EBANISTERÍA, PLATERIA, JOYERIA, TAPICERÍA, CERAMICA, MARQUETERÍA ETC.

Con una serie de adornos de todas las épocas del arte, aplicables á varias secciones anteriores para la correspondiente aclaracion y estudio de las mismas.

ESPLICACION DE LAS LÁMINAS CORRESPONDIENTES

Á LA

SECCION DE ARQUITECTURA.

Lámina 1.

Número 1.

Diseño geometrico del monumento que se proyecta construir en el cementerio rural de la ciudad de Vich, para inmortalizar la memoria del celebre escritor publico el Dr. D. Jaime Balmes Presbitero, con arreglo al programa de 31 de Enero de 1850, anunciado en el diario de avisos de Barcelona n.° 37 del siguiente Febrero.

ESPLICACION.

Sobre un zócalo de planta circular cuya escalinata da entrada por los angulos y deja cuatro camapes en los centros para descanso de los que vayan á orar, se eleva este monumento, en cuyo primer cuerpo vienen representadas la religion llorando la perdida del Ilustre sacerdote, en ademan de premiar sus meritos como á defensor de la santa causa: al frente la justicia para simbolizar la rectitud de Dios y sus obras, y la que sirvió de norte al malogrado escritor en todos los actos de su vida; en los costados, la sabiduria y la esperanza, como á don sobrenatural de talento del eminente Balmes y está simbolizando á la esperanza que comunmente anima á los sábios, sacrificando su reposo para regenerar la especie humana, á su mayor bien, gloria y felicidad.

En los cuatro pedestales de los lados donde se hallan las lechuzas deben grabarse las cuatro epocas mas notables de Balmes esto es: su nacimiento, su entrada al claustro, su vida politica y su fallecimiento, con atributos alegóricos.

En los cuatro frontones el escudo de armas de la memorable ciudad de Vich y las iniciales J. B. dentro de coronas de ciprés.

Remata el monumento un tronco de coluna cortado y envuelto de una girnalda funebre interpolando las ciencias y letras que tanta gloria han valido á Balmes en todas las cuatro partes del mundo, simbolizando la coluna cortada, la perdida de otro de los mejores apoyos de la sacrosanta Religion.

Corona el todo de la obra, una urna cineraria que encierra las cenizas del ilustre sabio, como objeto predilecto de esta mole muy sencilla, para dar unas ideas de la sencillez y modestia que distinguieron al recomendable y virtuoso sacerdote cuya perdida lloramos.

PRESUPUESTO.

Considerado todo de marmol negro, blanco, de Italia ó de color de las cantede Tarragona, ó bien de las cercanias de Vich, sin las estatuas, cimientos ni conduccion importaria 38,000 rs. vn.

Barcelona 25 Febrero 1850.

Número 2.

Diseño geométrico del monumento que se proyecta construir en el cementerio rural de la ciudad de Vich para inmortalizar la memoria del célebre escritor público el Dr. D. Jaime Balmes Presbitero con arrreglo al programa de 31 Enero de 1850 anunciado en el diario de avisos de Barcelona n.° 37 del siguiente Febrero.

ESPLICACION.

Sirve de zócalo al monumento aislado, de planta circular una graderia cuyos peldaños coinciden con los radios; por los diámetros en cruz de este basamento, decorado con vasos y anfuras cinerarias; se entra en la cámara sepulcral, donde puede estar el cuerpo del ilustre difunto, derecho á la cruz que es otra de las condiciones del Programa.

Sobre este basamento se apoya un cuerpo de planta poligonal curvilinea, en cuyos centros se colocan estatuas alegoricas; en el frente principal, la que representa la religion en actitud de tristeza, coronando los restos del venerable sacerdote; en el posterior otra representando la justicia simbolizando asi la rectitud que adornaba al sabio Balmes fiel intérprete del autor de lo creado en los costados otras representando la sabiduria y la esperanza prendas ambas caracteristicas del ilustre religioso.

En los frontones vienen esculpidos el retrato de Balmes y demas geroglíficos análogos, interpolado por lecuhzas que sostengan una guirnalda de ciprés.

Al pié de la piramide, que en seguida se eleva hállanse cuatro escudos conteniendo el anterior, el de las armas de esta insigne Ciudad, otro con las iniciales J. B. y un bonete rodeados de atributos relativos á las ciencias que estudió Balmes: en el centro de la misma sus cuatro épocas, su nacimiento, su entrada al claustro, su vida politica y su muerte, y una corona que circunda la estrella, que si bien temprano, llegó á su ocaso iluminó todas las cuatro partes del mundo con axiomas religiosos: en la parte superior de la misma el simbolo de la Trinidad y de la religion.

PRESUPUESTO.

Construyendo este monumento de modo que sus caras esteriores fuesen de piedra marmol de Italia y Tarragona de color negro y blanco y de colores analogos, sin las estatuas cimientos y conduccion importaria 29,160 rs. vn.: y con las estatuas de marmol de Italia trabajadas con perfeccion 42,000 rs. vn.

Con alguna rebaja, pudiera hacerse si al efecto se empleara piedra marmol de las cercanias de Vich que la hay muy superior en color y en todo al estrangero.

Barcelona 25 Febrero 1850

Lámina 2.

Número 1.

Diseño geometrico del monumento que se proyecta construir en el cementerio rural de la ciudad de Vich, para inmortalizar la memoria del escritor público el Dr. D. Jaime Balmes Presbitero con arreglo al programa de 31 de Enero de 1850 anunciado en el diario de avisos de Barcelona n.° 37 del Febrero siguiente.

ESPLICACION.

Panteon de planta cuadrada sentado sobre una escalinata de planta circular, interrumpida por cuatro pedestales donde poder otro dia colocar estatuas.

En el cuerpo principal del mismo se halla la camara sepulcral, de modo que puede satisfacer la 5.ª condicion del programa donde previene: que la derecha del cuerpo del difunto dé á la cruz del cementerio; en los frentes de este basamento habrá inscripciones y en los costados las entradas á dicha camara adornadas las espresadas cuatro caras y sus frontones con atributos de la muerte conforme se ve en el dibujo.

En el ático ó segundo cuerpo, de forma tambien cuadrilatera, vienen colocados escudos, á saber: el retrato de Balmes á los frentes, y el de las armas de la ciudad de Vich, que le vió nacer, en los costados, todos rematando con una estrella para indicar que ha iluminado las cuatro partes del mundo, y rodeados de geroglificos de las cuatro ciencias en que mas se distinguió, como fueron la física, las matemáticas, la poesia y la teología, y por medio de relieves, marcadas las cuatro épocas mas notables del ilustre difunto á saber: su nacimiento, su entrada al claustro, su vida politica y su muerte: en los angulos van colocados unos genios representando las cuatro virtudes á saber: *la prudencia* con que el ilustre escritor en la juventud supo enriquecer su alma siendo feliz en escoger la carrera de las letras en que descollára su privilegiado talento: *la justicia* con que supo trabajar para dar á Dios el culto y adoracion debidos, y á los hombres lo que les corresponde en las diversas categorías y estados, siendo incansable en defender los intereses de la Iglesia de que fué digno ministro: *la fortaleza* con que rebatió los argumentos ó mejor sofismas de los protestantes y enemigos de la santa causa: *la templanza* con que supo moderar los sentimientos é ímpetus ya de enojo ya de envanecimiento que suelen malear los ingenios aventajados como el del Presbitero Balmes.

Se eleva por último una pirámide sobre una base octagonal, en la que van esculpidas las fechas de las cuatro épocas que van designadas del Balmes, el símbolo de la Trinidad, rematando con unas coronas de bronce, en premio de los estudios que hizo en los diversos ramos del saber el recomendable y vir-

tuoso Sacerdote que es gloria de los catalanes y ornamento del clero á la faz de la Europa entera.

Corona el todo de la obra el símbolo de la eternidad y una lechuza tan propia para caracterizar la mansion triste de los muertos.

PRESUPUESTO.

El coste de este monumento construido en sus caras de marmol de distinto color y de las canteras de Italia, Tarragona ó mismas cercanias de Vich; es de 40,000 rs. vn. todo concluido, incluso las estatuas y adornos, sin contar los gastos de conduccion, ni de los cimientos.

Barcelona 25 febrero de 1850.

Numero 2.

Diseño geométrico del monumento que se proyecta construir en el cementerio rural de la ciudad de Vich para inmortalizar la memoria del célebre escritor público el Dr. D. Jaime Balmes, arreglado al programa de 31 Enero de 1850 publicado en el diario de avisos de esta ciudad en el número 37 correspondiente al siguiente Febrero.

ESPLICACION.

El zócalo ó primer cuerpo de este monumento de planta cuadrada, está formado por la cámara sepulcral, donde puede colocarse; el ilustre finado con arreglo á la condicion 5.ª del programa. Las entradas de dicha cámara se hallan colocadas á los lados á la altura de tres escalones, ocupándose los frentes con camapes para descanso de las gentes.

En el frente principal del segundo cuerpo se representa por medio de dos estátuas de bajo relieve colocadas al lado de la urna cineraria y de otros simbolos, á la Religion, llorando la pérdida de uno de sus principales apoyos y al genio de las ciencias premiando los méritos del esclarecido y virtuoso sabio, cuya pérdida deploramos. En los demas frentes de este cuerpo hay lápidas y atributos sepulcrales.

En el pié de la pirámide y en sus cuatro caras hay escudos. En el frente principal el retrato de Balmes rodeado de geroglíficos que representan las cuatro ciencias en que se distinguió, la física, las matemáticas, la poesia y la teologia, y coronado con el bonete orleado insignia doctoral poniéndose al pié de este frente en la base de la pirámide el nombre de Balmes en grandes letras. En el posterior un libro, plumas y tintero, que representa su sabiduría y un lirio en señal de la pureza, candor, sencillez, y modestia del recomendable y virtuoso sacerdote, gloria de los catalanes y ornamento del clero. Al pié de estas insignias la inscripcion « A LA MEMORIA DEL EMINENTE ESCRITOR AUSETANO EL Dr. D. JAIME BALMES, Pbro. » En los frentes laterales los escudos de la ciudad de Vich que tiene la honra de haberle dado el ser. En el centro de la pirámide y en cada una de las cuatro caras una estrella significando que aunque su prematura muerte le ha privado de elevarse á mayor altura, ha brillado no obstante en las cuatro partes del mundo. Debajo de estas estrellas se simbolizan las cuatro épocas de su vida, su nacimiento, su entrada al claustro, su vida política, y su muerte.

En la parte superior de la pirámide y en sus cuatro caras, se lée la inscripcion « Á LA MEMORIA DE UN SABIO » y le adornan cinco coronas de bronce enlazadas conteniendo la primera las iniciales J. B. y en las restantes, del un frente las cuatro virtudes cardinales, *Prudencia, Justicia Fortaleza y Templanza*, del otro las cuatro teologales, *Fé, Esperanza, Caridad y Buenas obras* y en la de uno de los costados *bondad, sabiduria, amistad, y pureza*, y en las del opuesto, *gloria, modestia, talento, y candor*.

Corona este monumento una cruz símbolo de nuestra santa Religion de la que era firme sosten el malogrado Prelado.

PRESUPUESTO

El valor de la obra realizada de marmol de Italia, Tarragona ó de las cercanías de Vich, escojiendo los colores mas adecuados á su objeto junto con los adornos y estatuas, pero no los cimientos ni la conduccion, ascenderia á 30.000 reales vellon.

Barcelona 25 Febrero de 1850.—*Miguel Garriga y Roca.*

Lámina 3.

Numero 1.

Se estudió el que en planta alzado y detalles se representa en dicha lámina, con el objeto de ser construido en uno de los apartamientos de la prolongacion del Cementerio de Barcelona, y era destinado para la esposa de una persona bastante conocida en el Comercio de esta Plaza, por encargo de un amigo de la cual se hizo.

Habia de ser adosado al muro como una lápida, el cuerpo apuntado en que se esculpió la súplica, y tener una mesa-altar donde se pudiera celebrar en los aniversarios.

La inscripcion del nombre de familia juzgó su autor que debia estar al pié de esta mesa altar y en el suelo la socabacion que recibiera los cadáveres segun indica la planta. No está aun construido este sepulcro; por causas agenas de la voluntad de la familia para quien era destinado y de la del autor y que en nada afectan al último.

Lámina 4. Véase la misma.

Lámina 5. Véase la misma.

Lámina 6.

Proyecciones de un púlpito de estilo moderno con detalles de todas sus partes. Oposicion premiada en el concurso anual de la clase de ornato de la escuela de nobles artes de Barcelona.

Lámina 7.

El dibujo de esta lámina, como de muchas otras que comprende esta obra, pueden tener diversas aplicaciones segun sea el objeto á que se dedique. Su belleza y solidez depende de la exactitud y esmero con que se ejecuten cada una de sus partes para formar un conjunto agradable, asi como de la trabazon que debe reinar en el ensamblage de todas sus piezas, se deduce su buen efecto y duracion.

No es la madera el único material que en su construccion puede emplearse, puesto que los metales fundidos ó laminados, sustituyen con ventaja á las maderas, cuando á su uso no se opone la economía.

Lámina 8.

Proyecto de un altar dedicado á S. Pedro, elaborable en piedra y ladrillo.

Lámina 9.

Frente y costado de un Panteon. Estilo ojival elaborable en mármoles.

Lámina 10.

Urna sepulcral para un santo, y detalles para otra de estilo moderno.

Lámina 11.

A. A. Proyecto de un Panteon, arrimado á la pared. Estilo Bizantino BB. Panteon aislado.

Lámina 12.

Escaparate para una Vírgen con detalles de sus partes de estilo moderno.

Lámina 13. Véase la misma.
Lámina 14. Véase la misma.
Lámina 15.

La puerta de entrada al oratorio de un Palacio ducal que se ve en la lámina 15, teniendo las formas en detalles y en conjunto que su autor ha considerado mas á propósito para darle el caracter cristiano que le corresponde, reune las esenciales condiciones necesarias.

Su ornamentacion se ha estudiado de modo que no tenga cosa alguna indiferente, antes bien que toda sea significativa ora por las representaciones en relieve escultural reminiscente de especiales escenas del Redentor, ora por la talla ornamentaria que embellece las masas indispensables como constitutivas de la puerta.

El material de que se deberia construir habria de ser de las maderas mas compactas y cuyo color natural fuese el mas á proposito para el objeto, é hiciese innecesaria la pintura.

Lámina 16. Véase la misma.
Lámina 17. Véase la misma.
Lámina 18. Véase la misma.
Lámina 19. Véase la misma.
Lámina 20. Véase la misma.
Lámina 21.

Proyecto de un banco de obra estilo moderno.

Lámina 22.

La fachada principal de una casa de campo que se representa en esta lámina se estudió por su autor con el objeto de emplear en su construccion la mamposteria con revestimiento el ladrillo y la menor parte de silleria. La situacion de la localidad es en el litoral y no muy al Sur. Las dependencias interiores del edificio han sido las únicas causales que han motivado el carácter que presenta dicha fachada. Esta casa de campo es pues situada en una finca de recreo de una familia bien acomodada.

Lámina 23.

Proyecto de un altar de arquitectura ojival dedicado á la Inmaculada Concepcion. Por su planta se ve que ha de estar aislado y no se ha puesto en la lámina mas que una cuarta parte de su proyeccion horizontal lo propio que se han suprimido líneas para evitar confusion en tan reducido espacio.

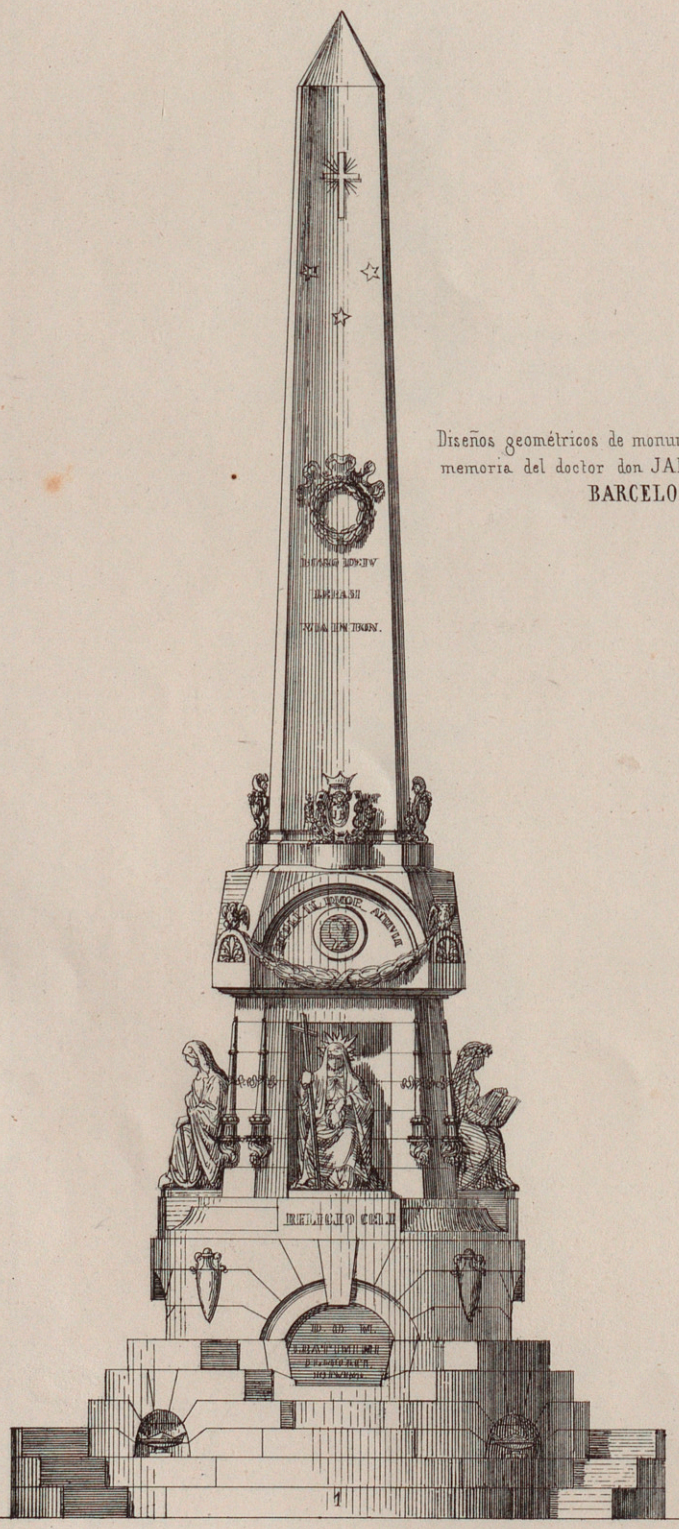
Lámina 24.

Proyeccion de una fachada de casa de campo, estilo Greco-romano.

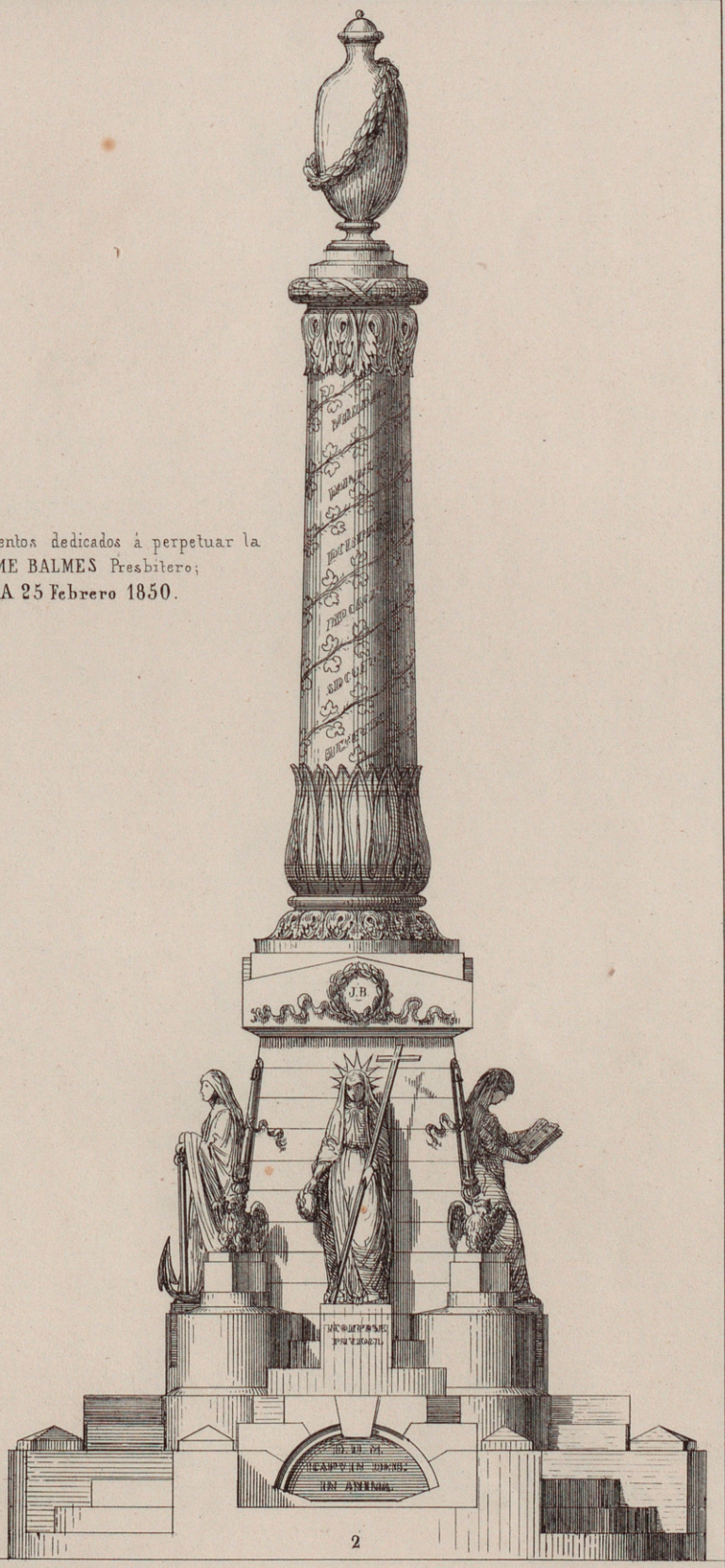
Lámina 25.

Proyecciones de un monumento sepulcral de estilo griego. A proyeccion horizontal. B seccion por el centro.

Diseños geométricos de monumentos dedicados á perpetuar la memoria del doctor don JAIME BALMES Presbitero;
BARCELONA 25 Febrero 1850.



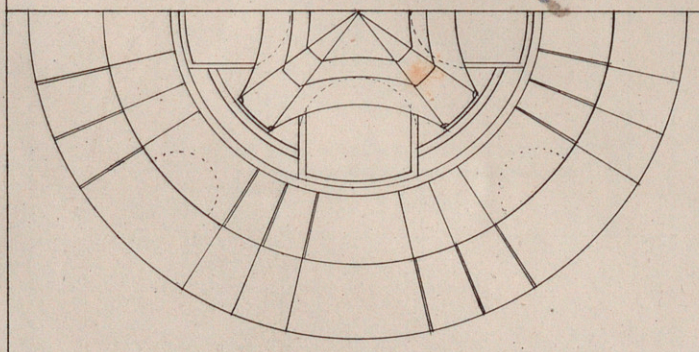
1

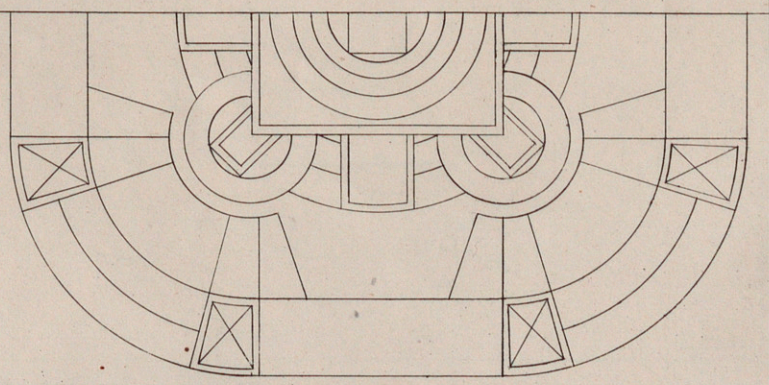


2

0 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 Palmos Catalanes.

0 1 2 3 50 Centª 4 Metros.





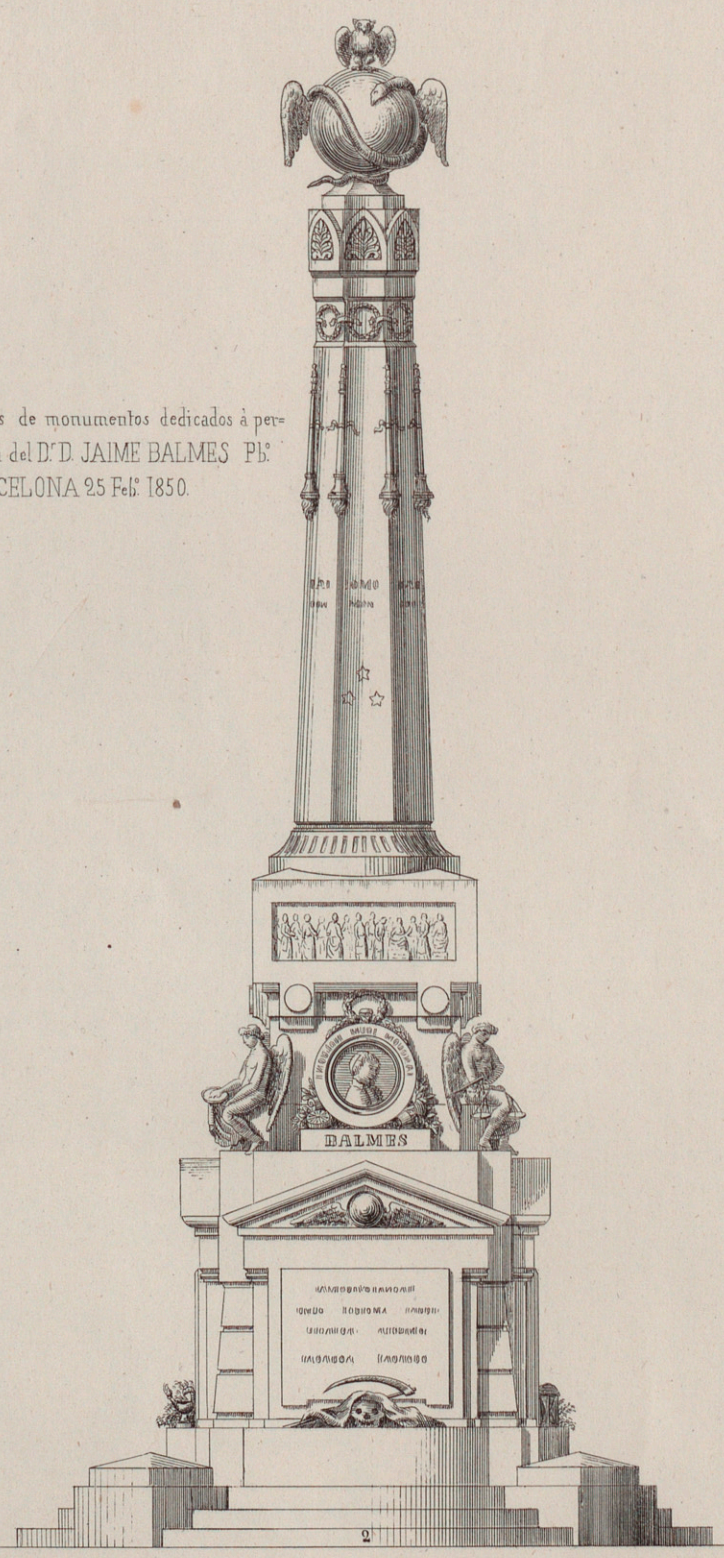
M. Garriga y Roca, arquitecto, inv. y dib.

Lit. UNION, Rambla Stª Mónica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA, Editor.

J. Serra lit.

Diseños geometricos de monumentos dedicados á perpetuar la memoria del D.r D. JAIME BALMES Pb.e
BARCELONA 25 Feb.o 1850.

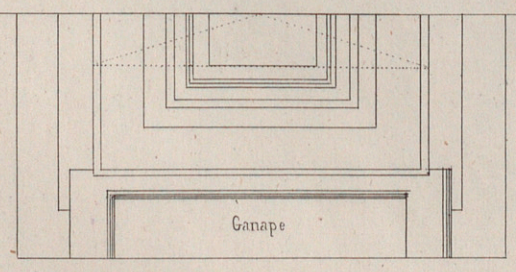
1

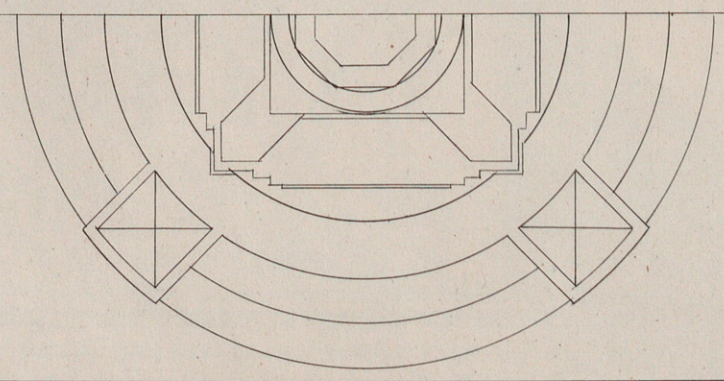


2

0 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 Palmos catalanes.

0 1 2 3 50 cents Metros 4





M. Garriga y Roca arquit.o inv.y dib. Lit. UNION. Rambla Stª Mónica Nº10 Barcelona J.M.G. lit.o
F CAMPAÑA Editor.

2 Metros

1

50 Cents

0

10 Palmos Catalanes.

9

8

7

6

5

4

3

2

1

0

Proyecto de Sepulcro.

D.

O. M.

ORA

PRO

ANIMA

NOSTRA.

FAMILIA DE D.

Franco de Pª del Villár, Arquitº inv.º y dibº

Lit. UNION, Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.

F. CAMPAÑA Editor.

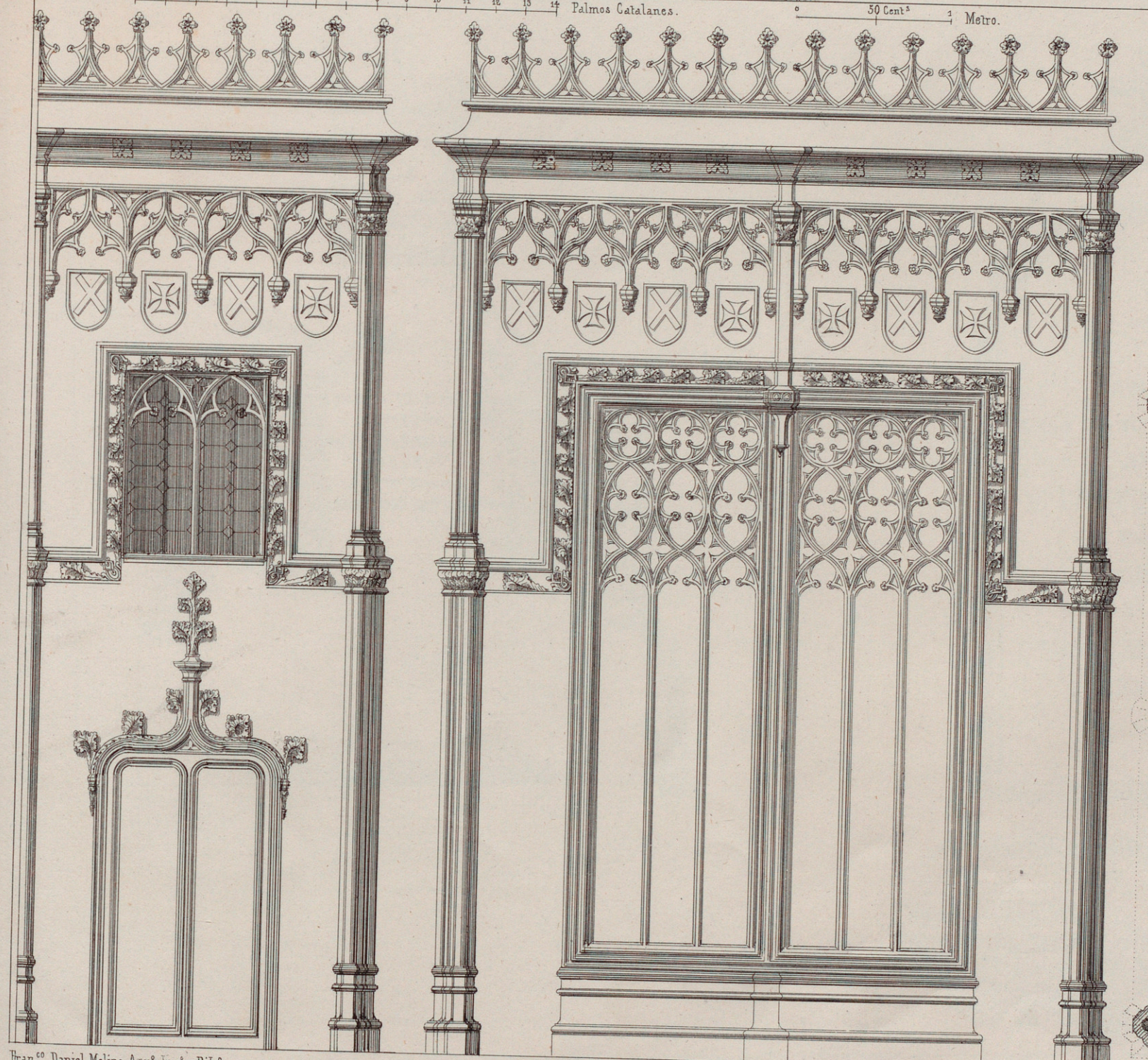
J. Serra lit.

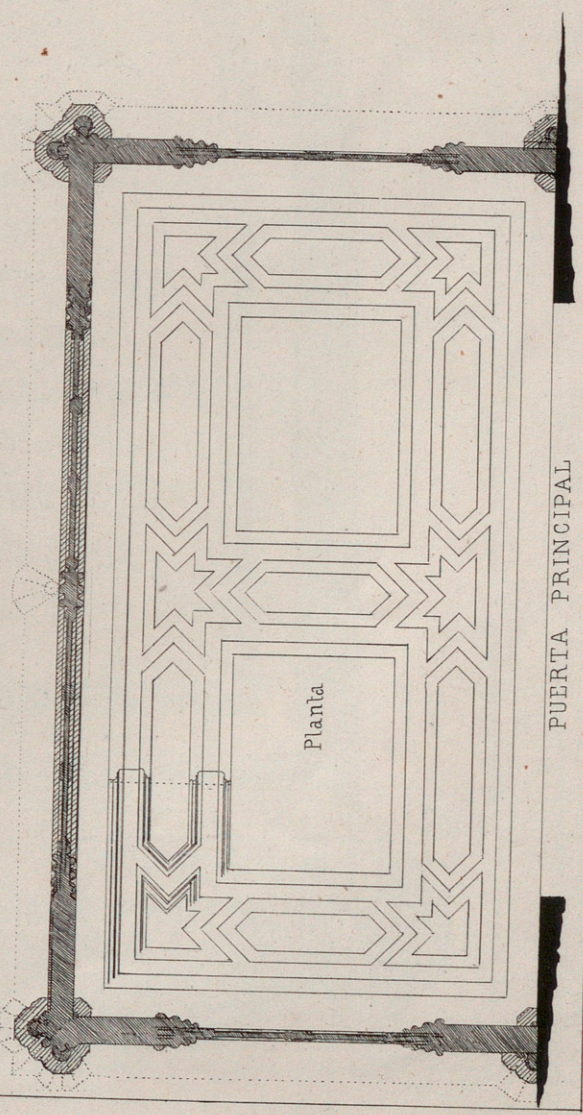
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 Palmos Catalanes.

0 50 Cent.s 1 Metro.

(SECCION DE CARPINTERIA, OBRAS DE TALLA)

Cancél colocado en 1852 en la puerta pral de la S.ta Yglesia Catedral de Barcelona, cons= truido de nogal por Juan Masferrer, Carpintero.





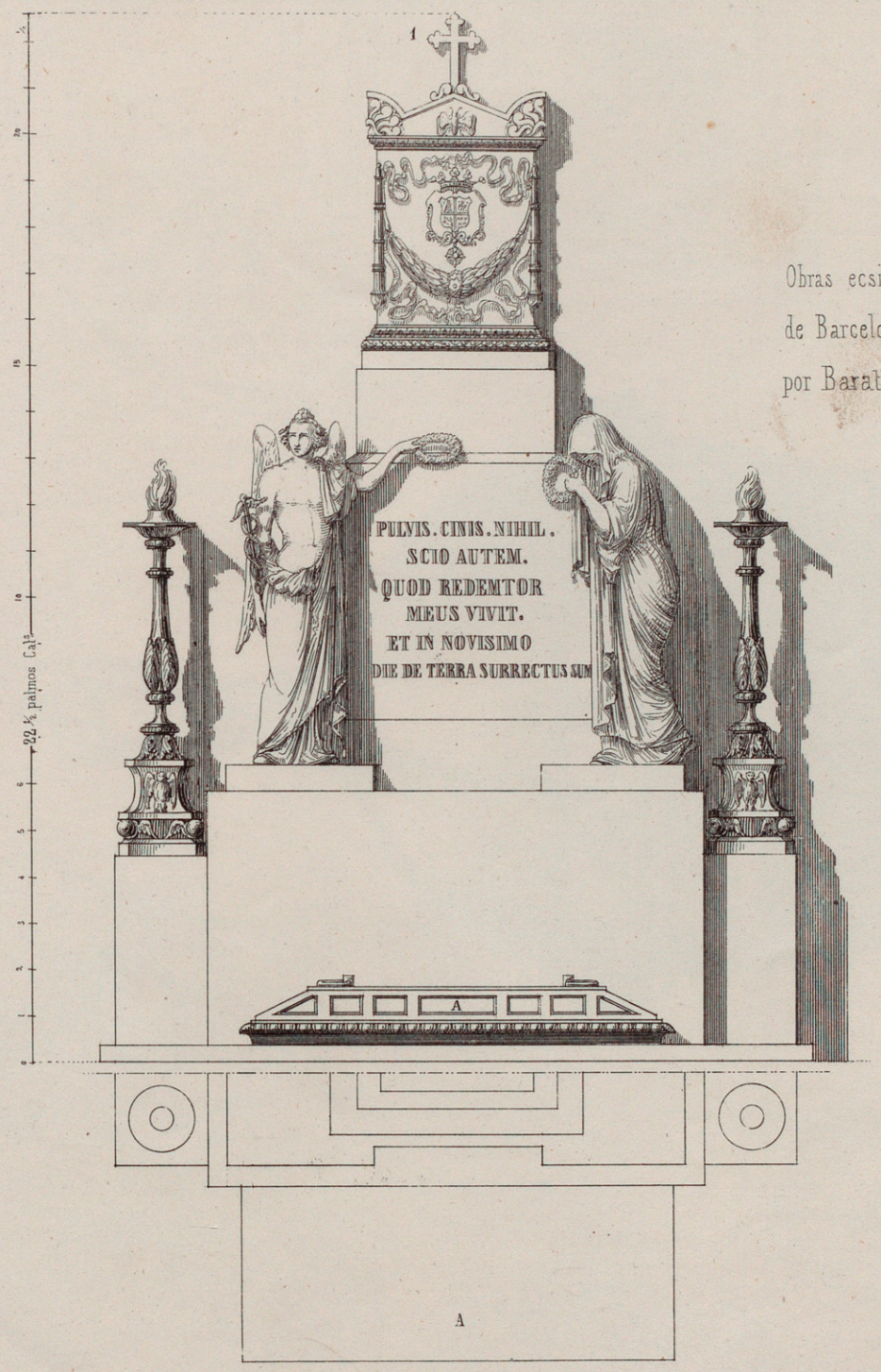
Fran.co Daniel Molina Arq.o Inv.or y Dib.or

lit. UNION Rambla S.ta Mónica, 10, Barcelona
F. CAMPAÑÁ Editor

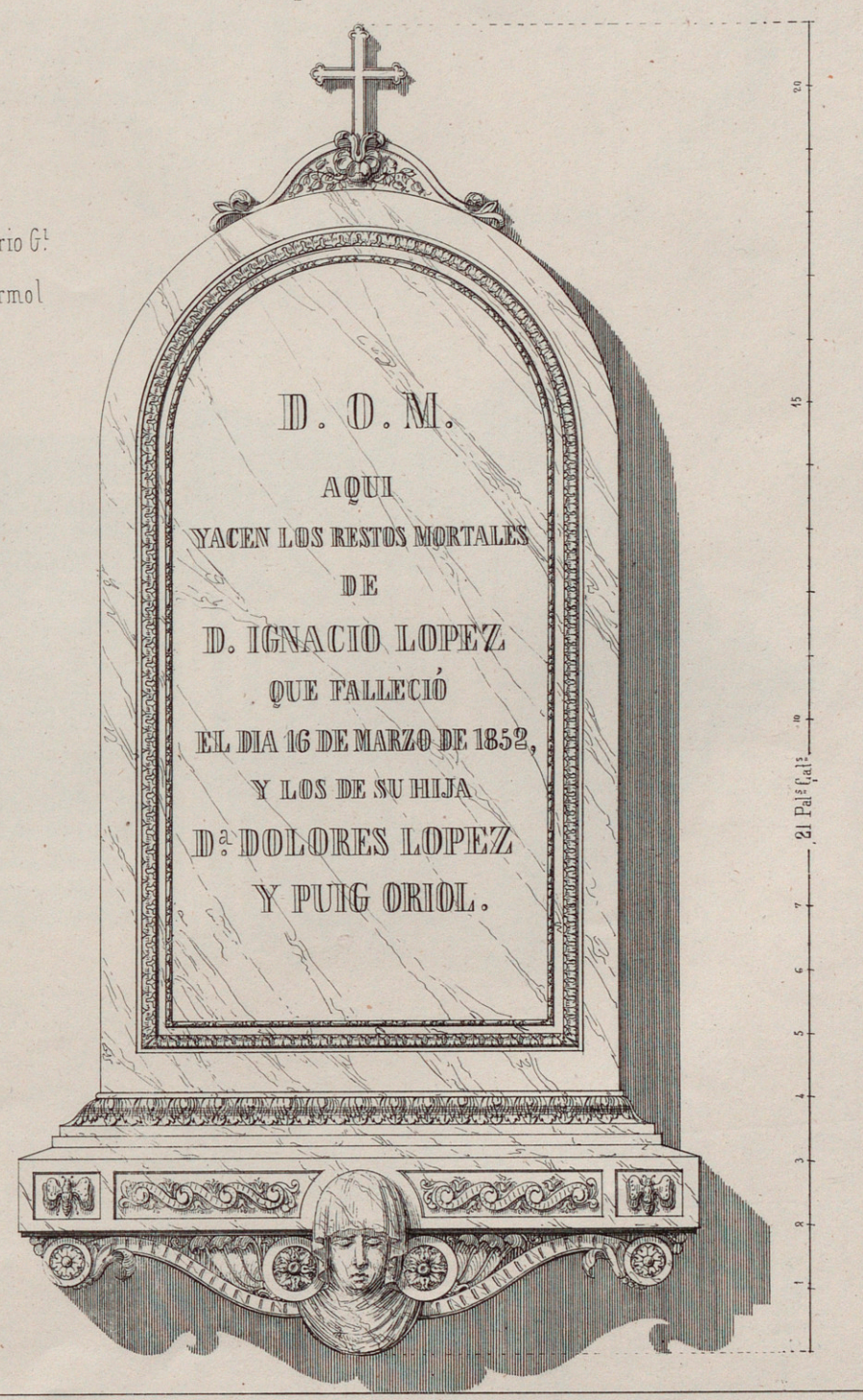
J. Ma Gombau lit.

Obras ecsistentes en el Cementerio Gl de Barcelona ejecutadas en marmol por Baratta hermanos.

1



2

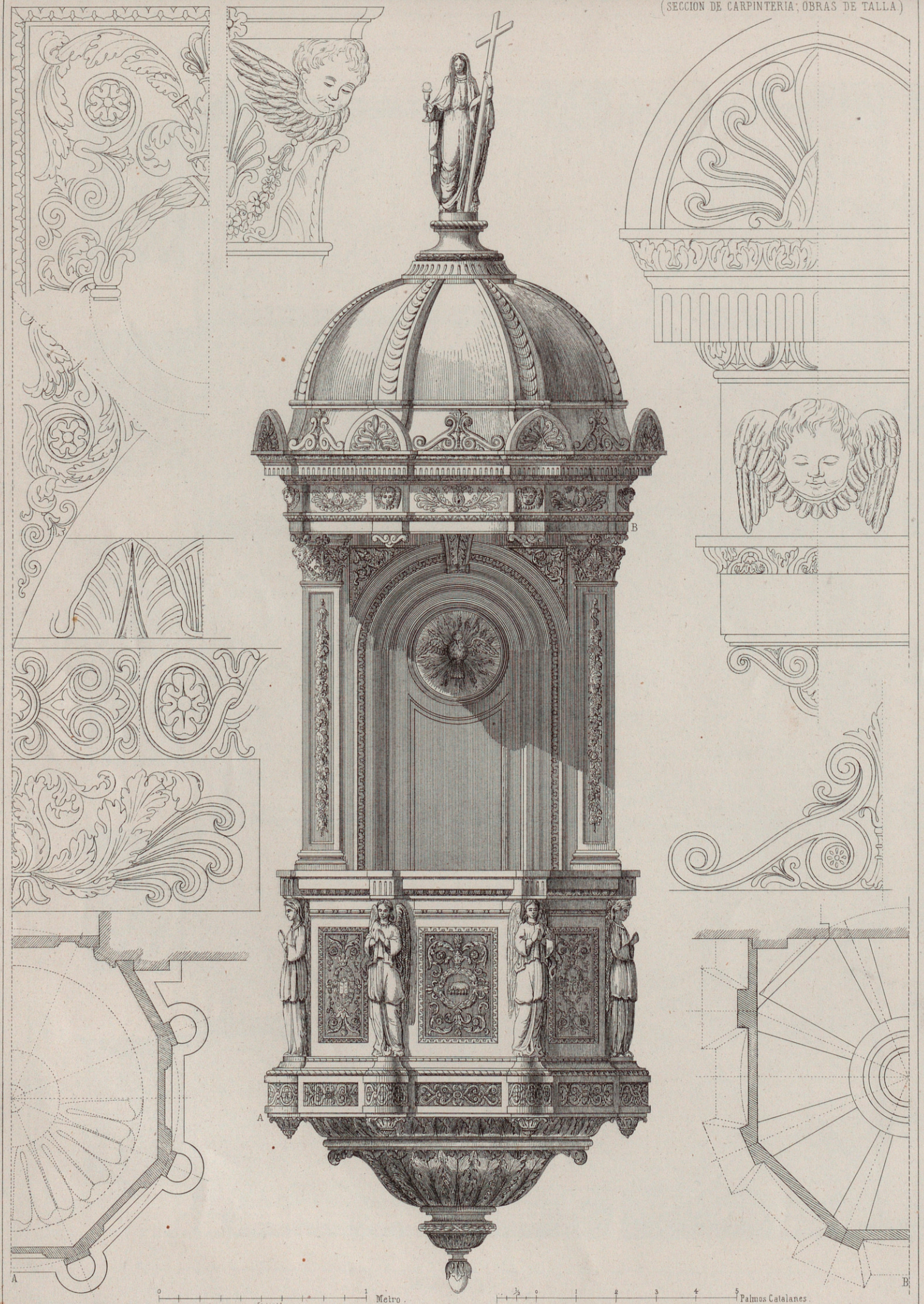


Franco Daniel Molina Arquitecto, inv.y dib.

Lit. UNION, Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Serra, lit.

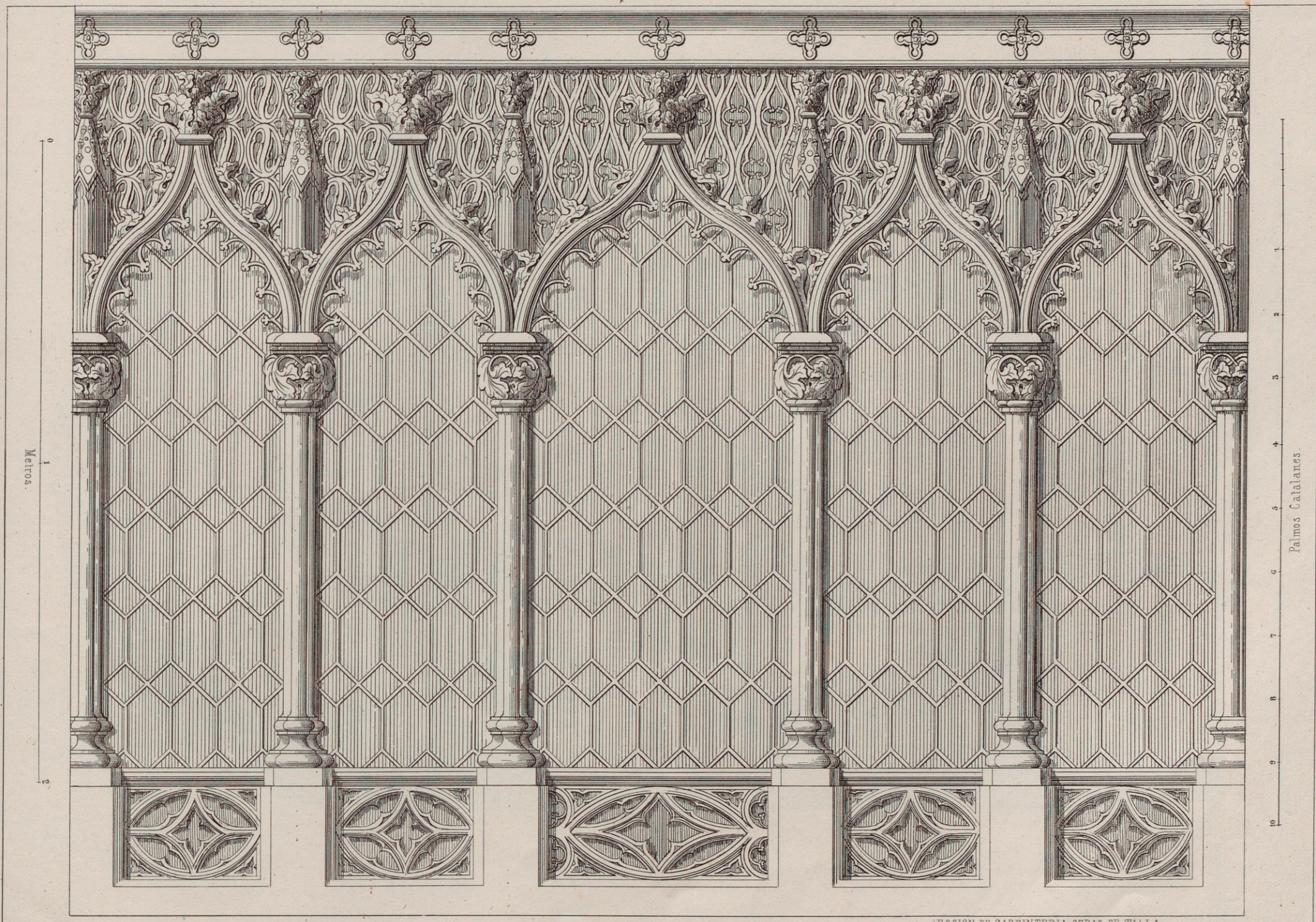
(SECCION DE CARPINTERIA; OBRAS DE TALLA.)



F.Tenas inv. y dib.

Lit: UNION Rambla S.ta Mónica N.º10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud F.t

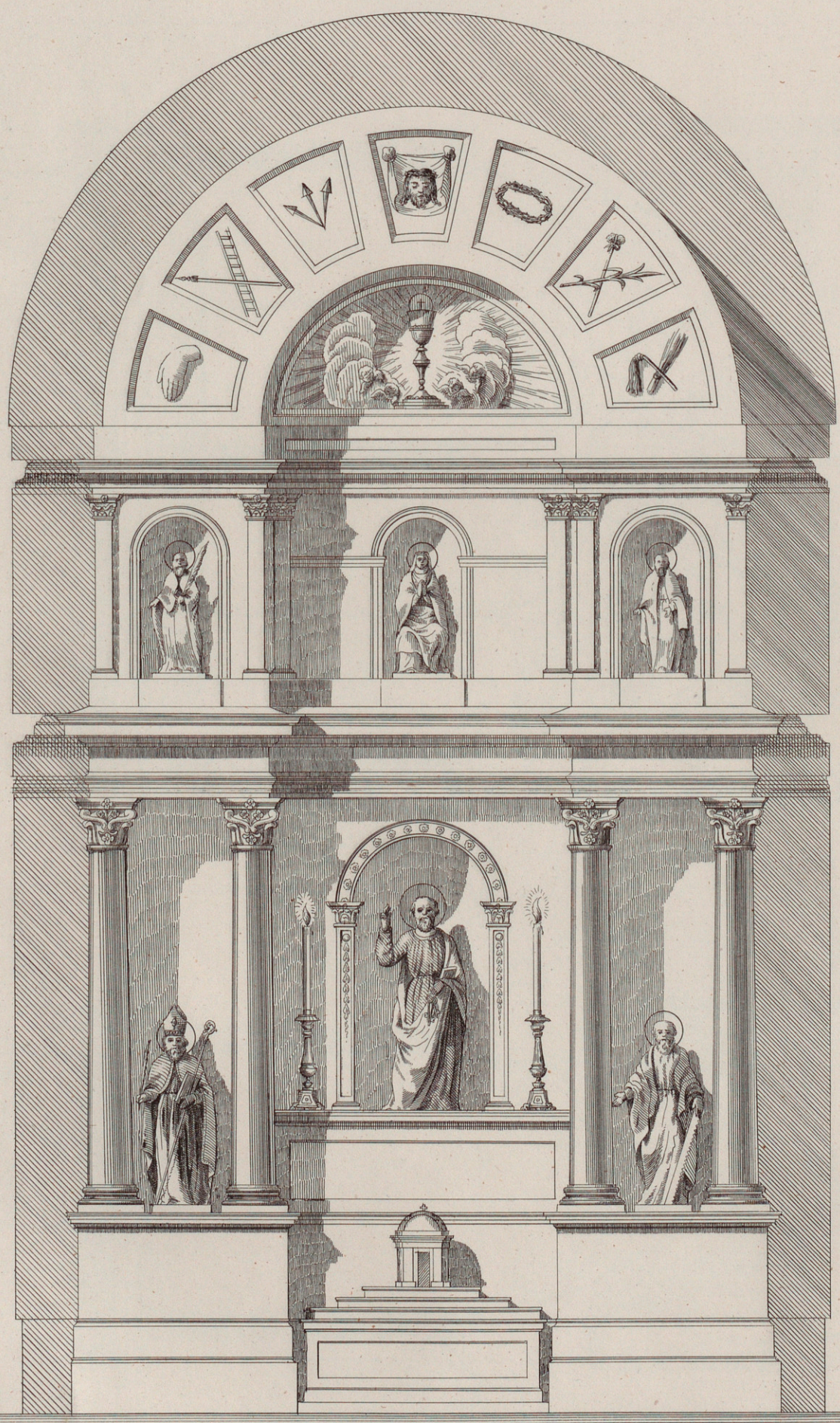


SECCION DE CARPINTERIA OBRAS DE TALLA

F. Padrol Miró. de Obras, inv. y dib.

Lit UNION, Rambla Stª Mónica, 10, Barcelona
F. CAMPAÑA Editor.

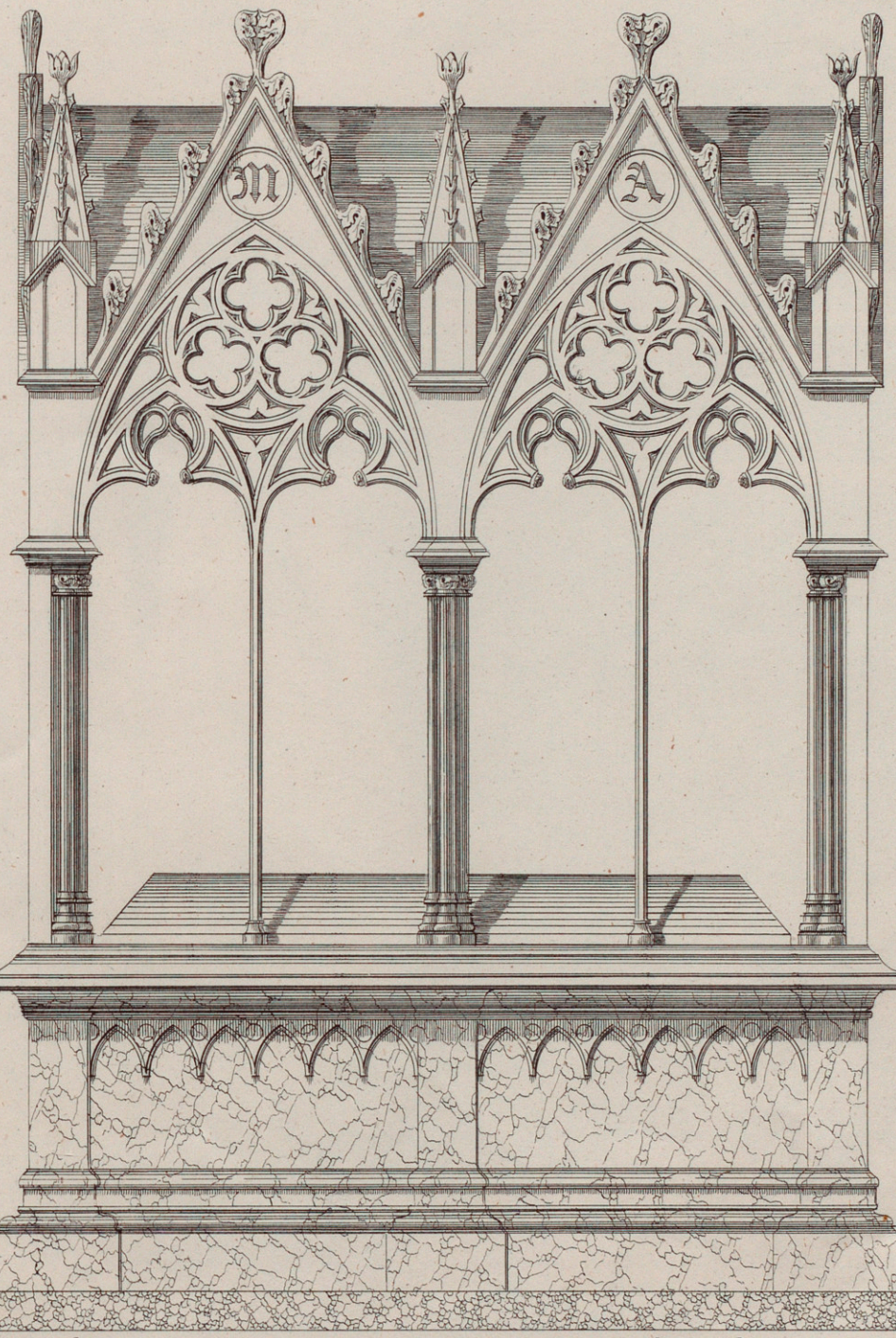
J.M. Gombau Lit.

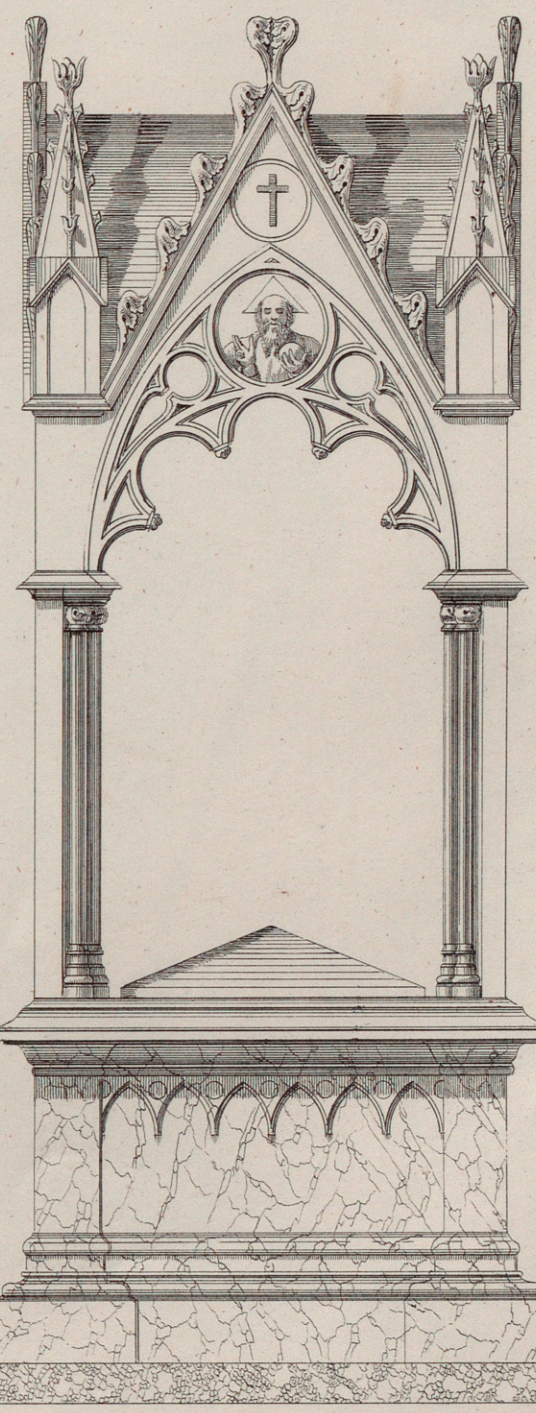


0 1 2 3 Metros.
50 Cents

0 1 5 10 15 Palmos catalanes.

Pedro Prat mtro. de obras inv. y del.º
Lit. UNION Rambla S. Monica Nº 10 Barcelona
F. CAMPAÑA Editor.
J. M. Gombau Litº.



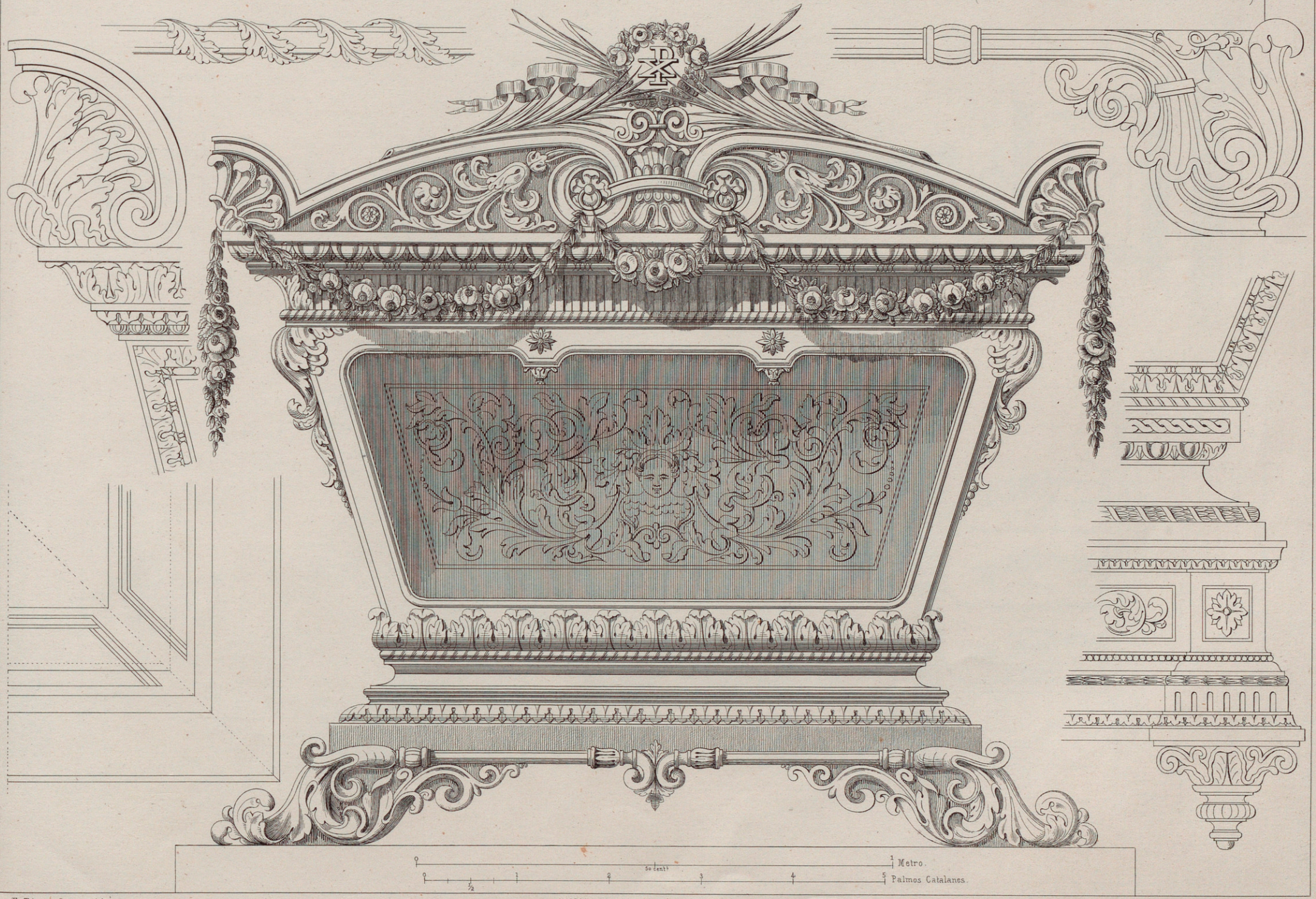


Pedro Prat mtro. de obras inv. y dib.º

Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº 10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor

J.M. Gombau Litº

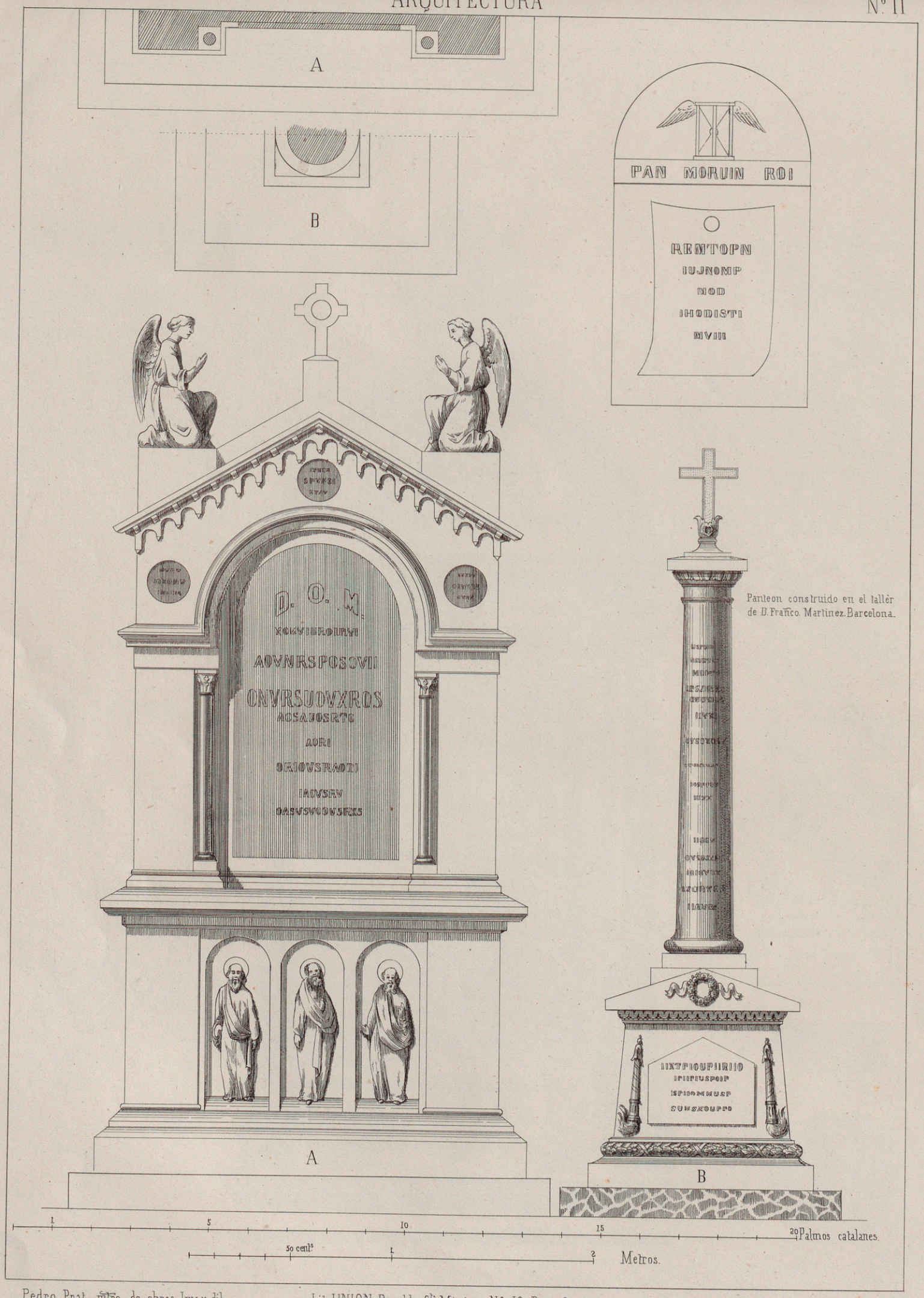
(SECCION DE CARPINTERIA, OBRAS DE TALLA.)



F. Tenas Inv. y dib.°

Lit. UNION Rambla S.ª Mónica N°10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. Giraud F.t



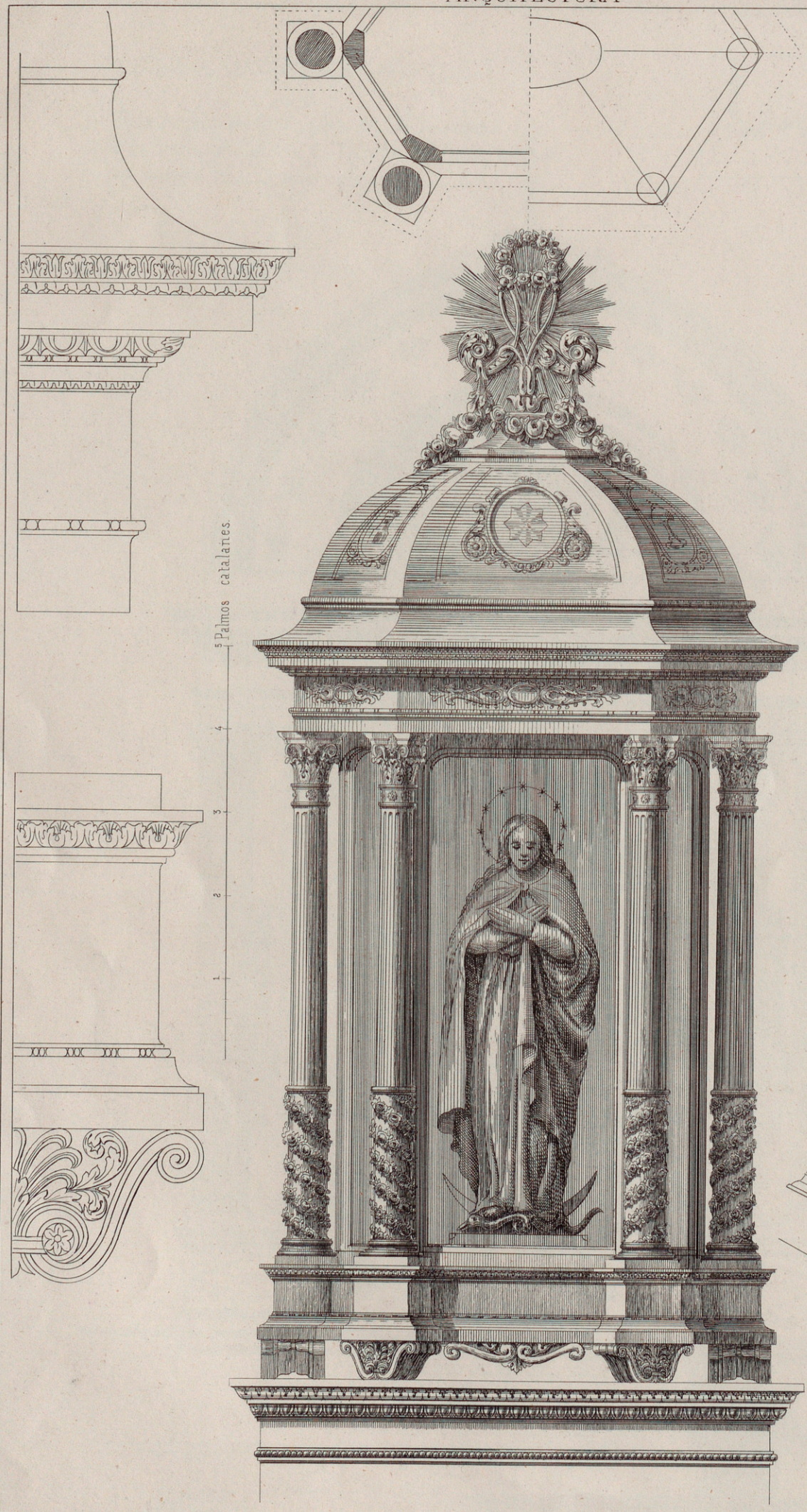
Panteon construido en el tallèr de D. Franco. Martinez. Barcelona.

Pedro Prat mtro. de obras Inv. y dib.

Lit. UNION, Rambla Sta. Mònica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editòr.

J. M. Gombau. Lit.

(SECCION DE CARPINTERIA OBRAS DE TALLA.)



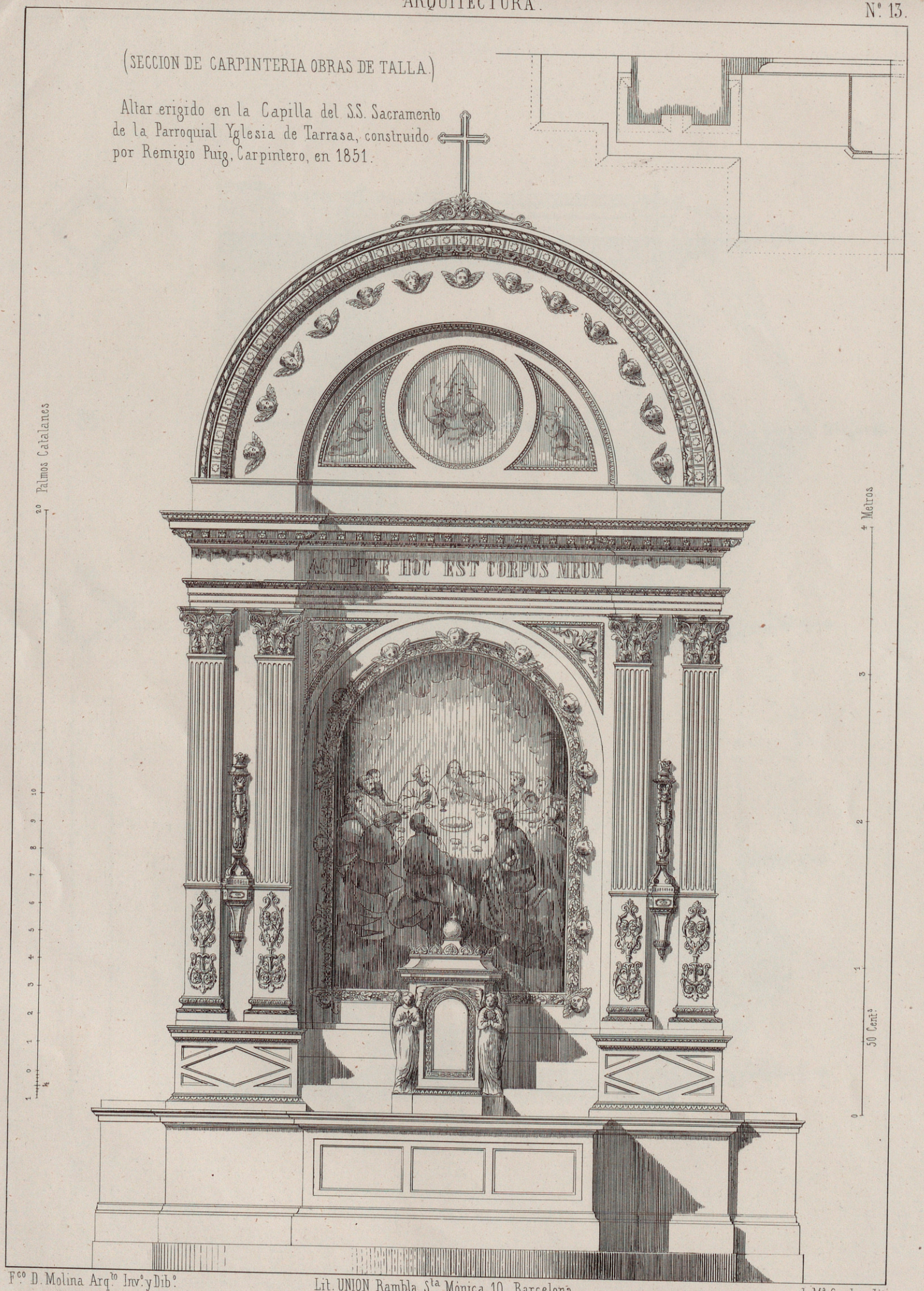
F. Tenas Inv. y Dib.

Lit. UNION Rambla S. Mónica Nº 10 Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor

J. M. Gombau Lit.

(SECCION DE CARPINTERIA OBRAS DE TALLA.)

Altar erigido en la Capilla del S.S. Sacramento de la Parroquial Yglesia de Tarrasa, construido por Remigio Puig, Carpintero, en 1851.

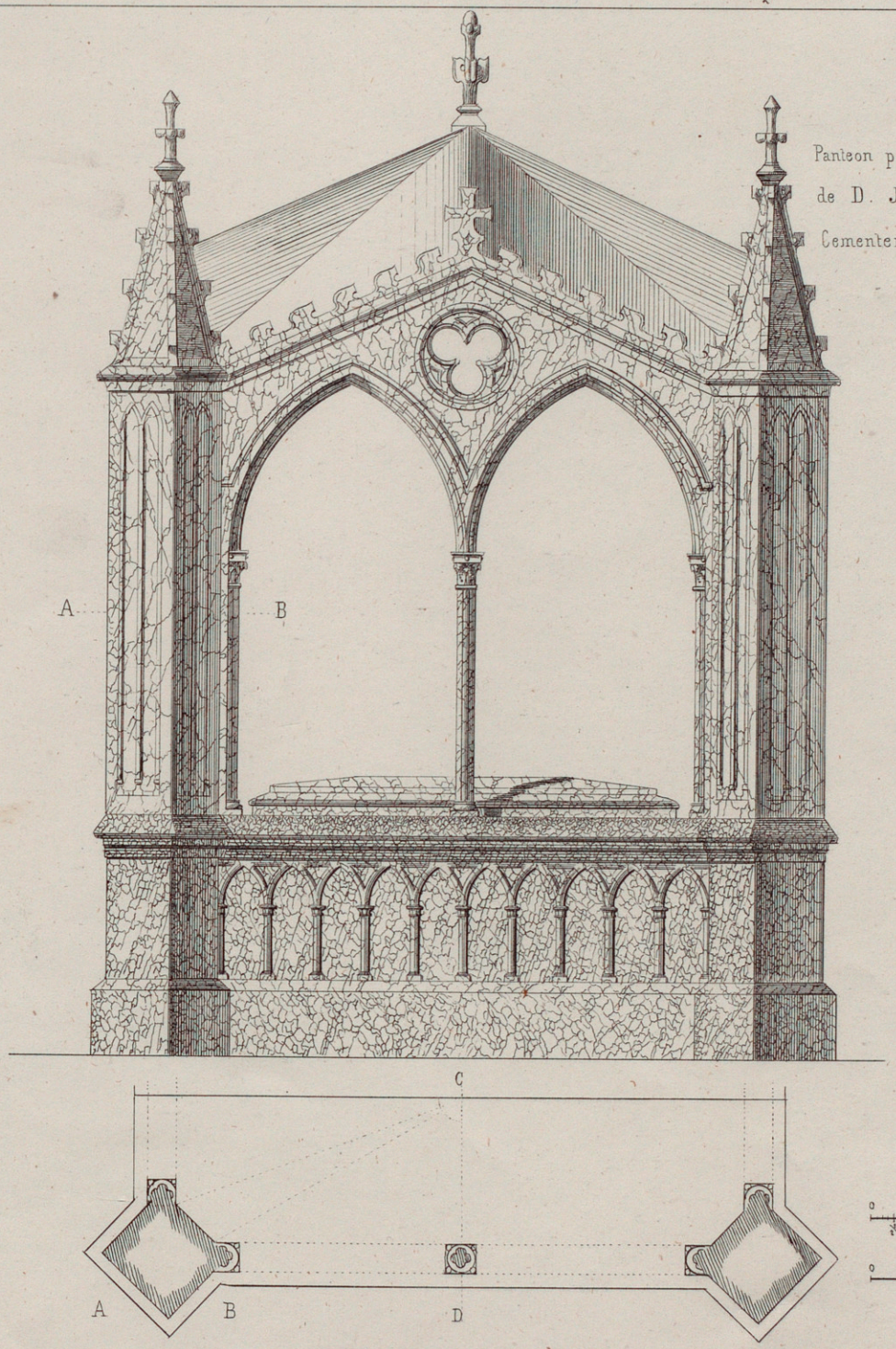


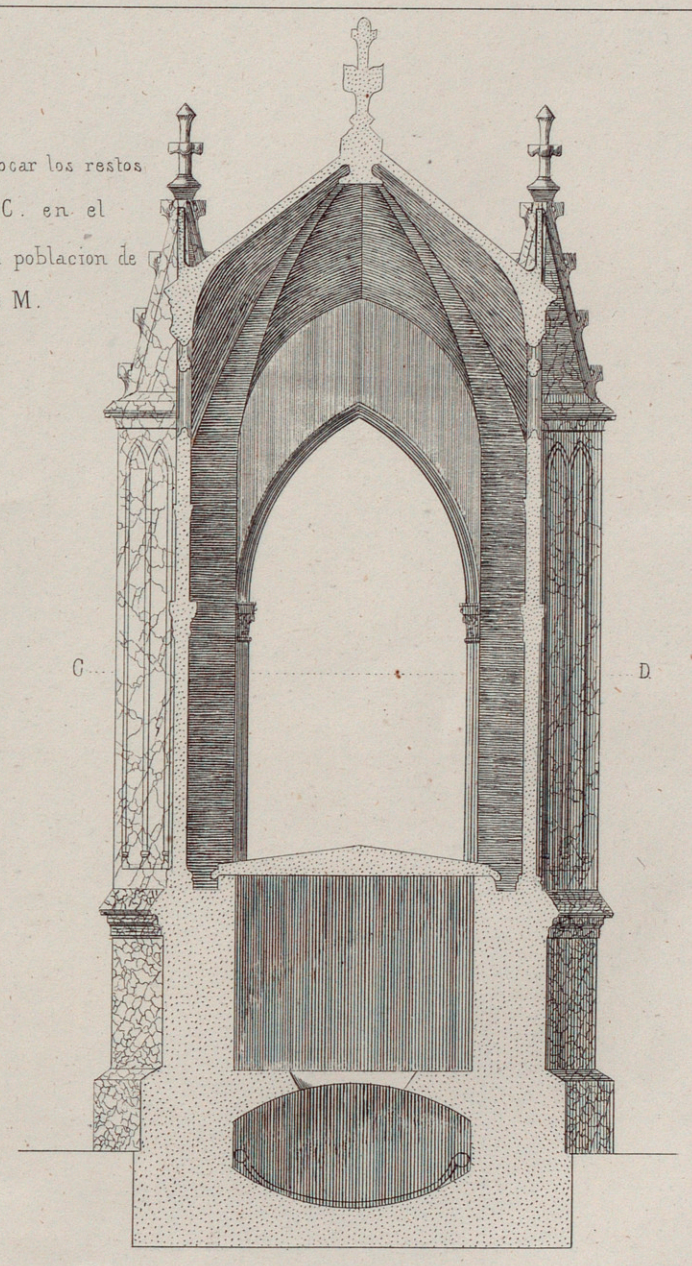
Fco D. Molina Arqto Invo y Dibo.

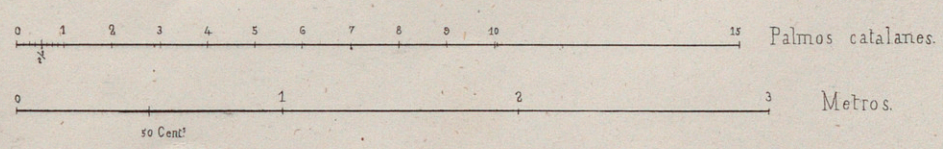
Lit. UNION Rambla Sta Mónica 10, Barcelona.
F. CAMPANA Editor.

J. Ma Gombau Lit.

Panteon para colocar los restos de D. J. X. y C. en el Cementerio de la poblacion de A. de M.







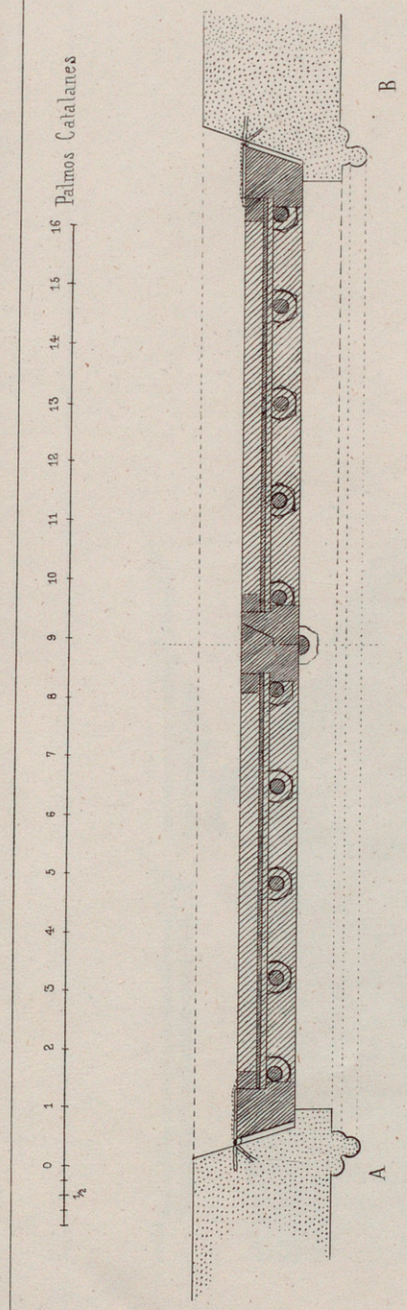
José Folch y Brosa. mtro. de obras inv. y dib.

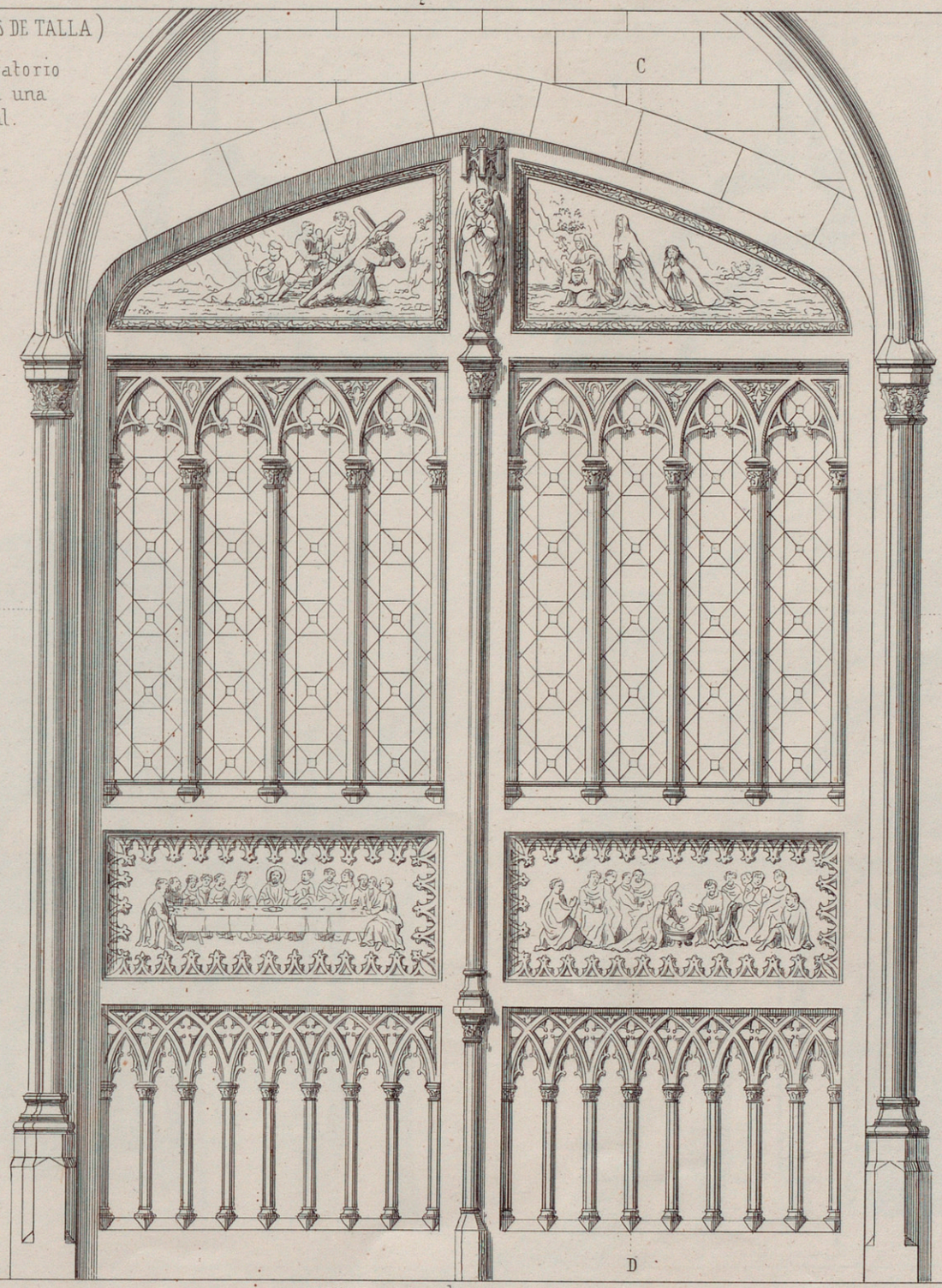
Lit. UNION, Rambla Santa Monica, Nº 10. Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

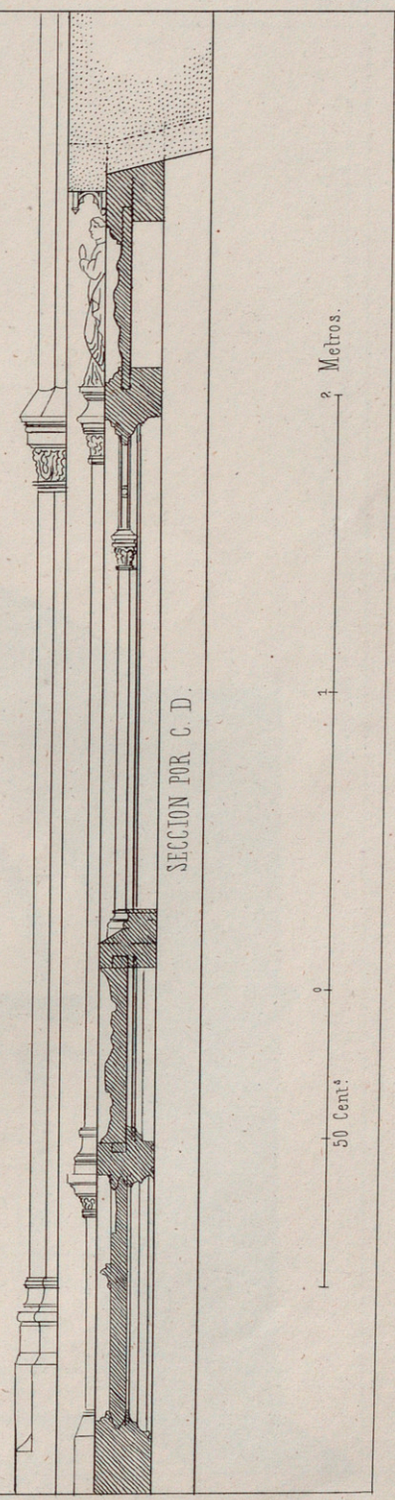
J. Mª Gombau Litº

(SECCION DE CARPINTERIA OBRAS DE TALLA)

Proyecto de una puerta de entrada al oratorio de un palacio ducal. Se considera en una galeria de patio y en el piso principal.







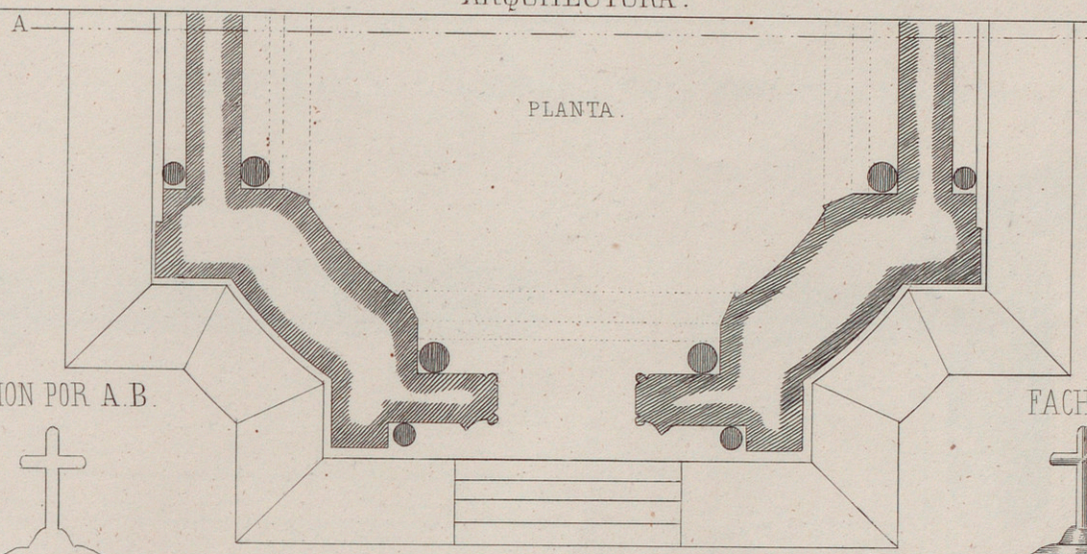
Franco de Paula del Villár Arqto Invo y Dibo

Lit UNION Rambla Sta Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

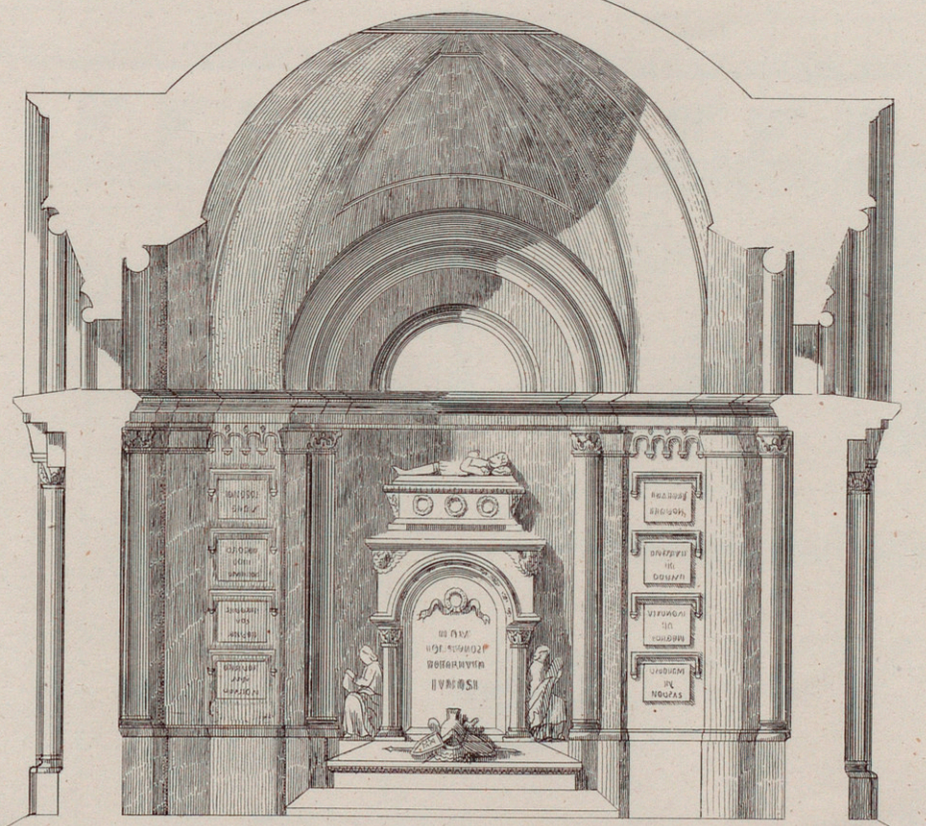
J.Ma Gombau Lit.

(PROYECTO DE UN PANTEON PARA UNA FAMILIA DE TITULO.)

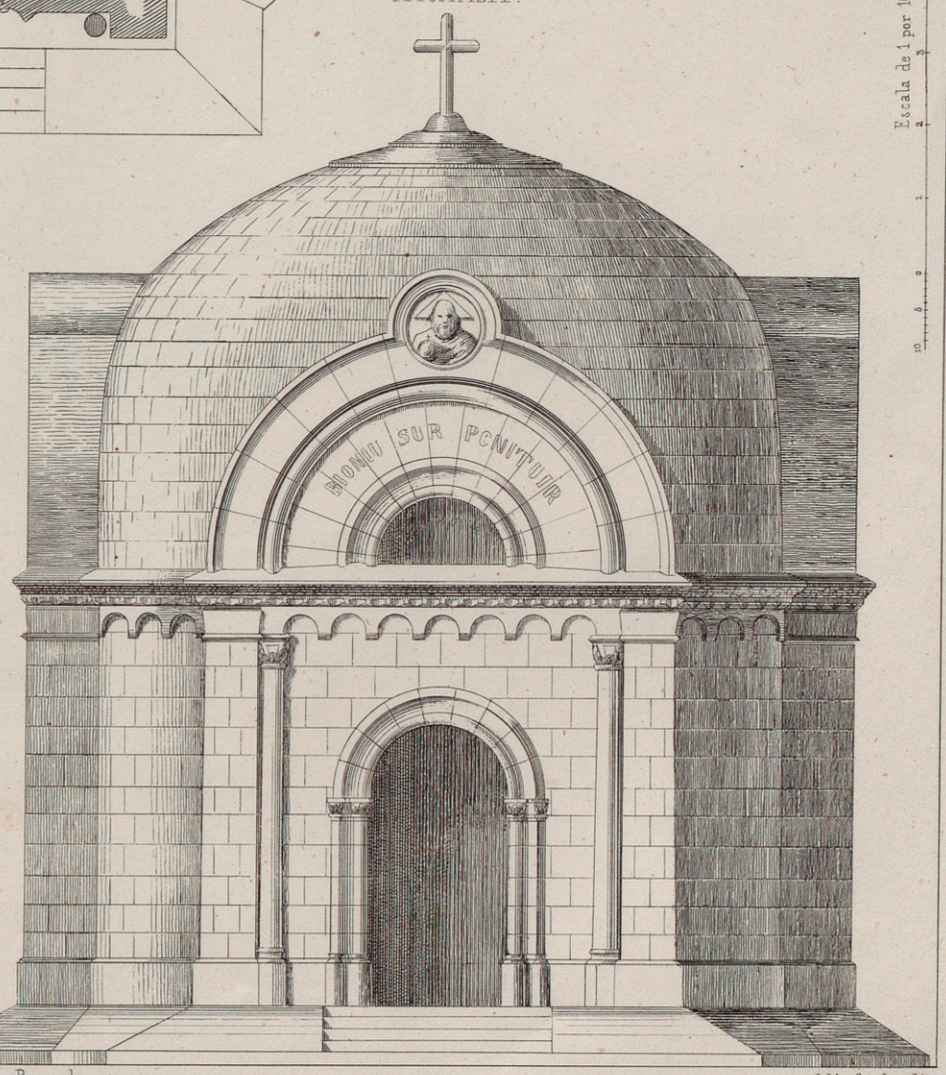
PLANTA.



SECCION POR A.B.



FACHADA.



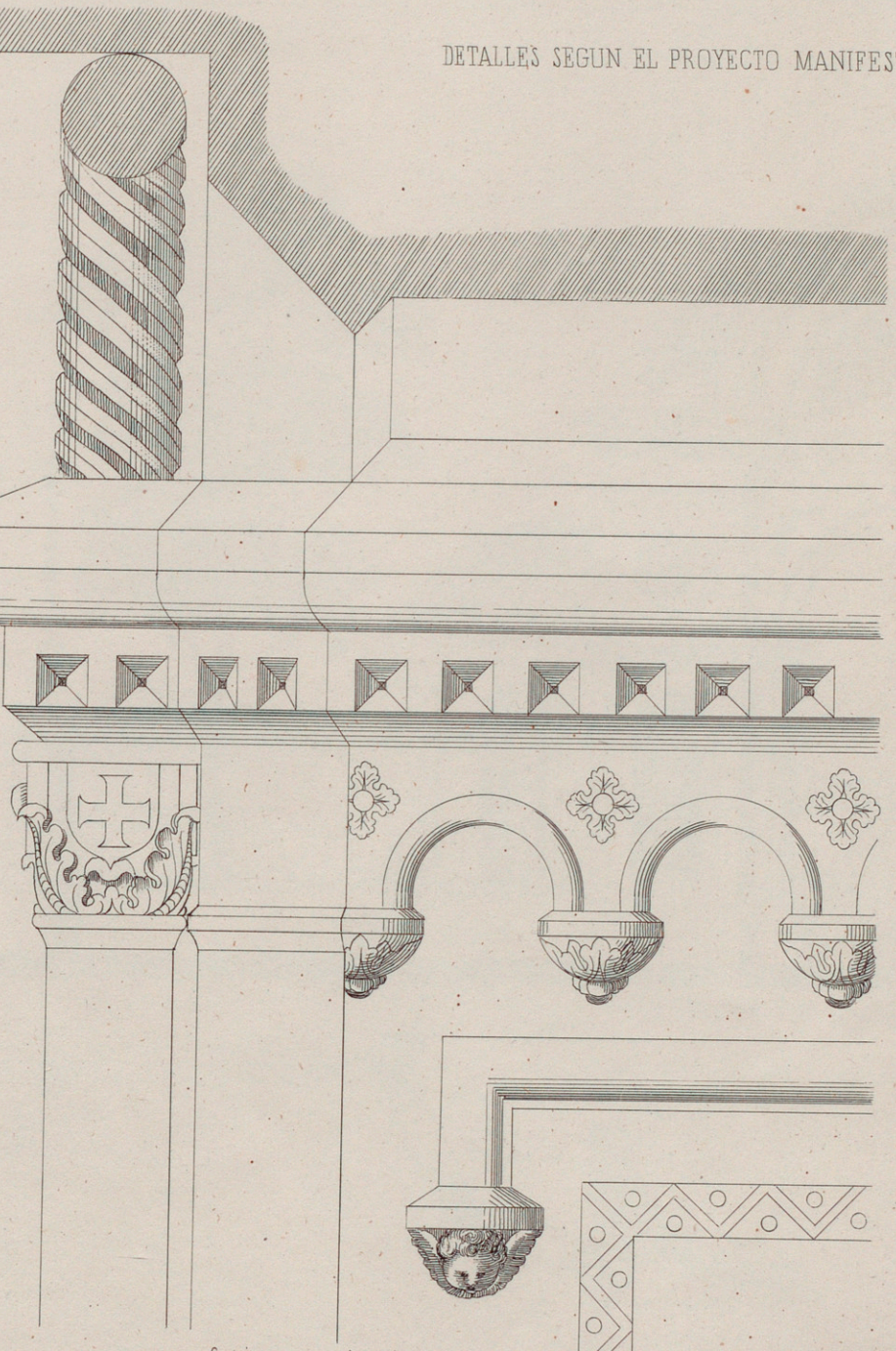
Escala de 1 por 100 Metros.

Gerónimo Granell y Mundet, M.° de Obras Inv.° y Dib.°

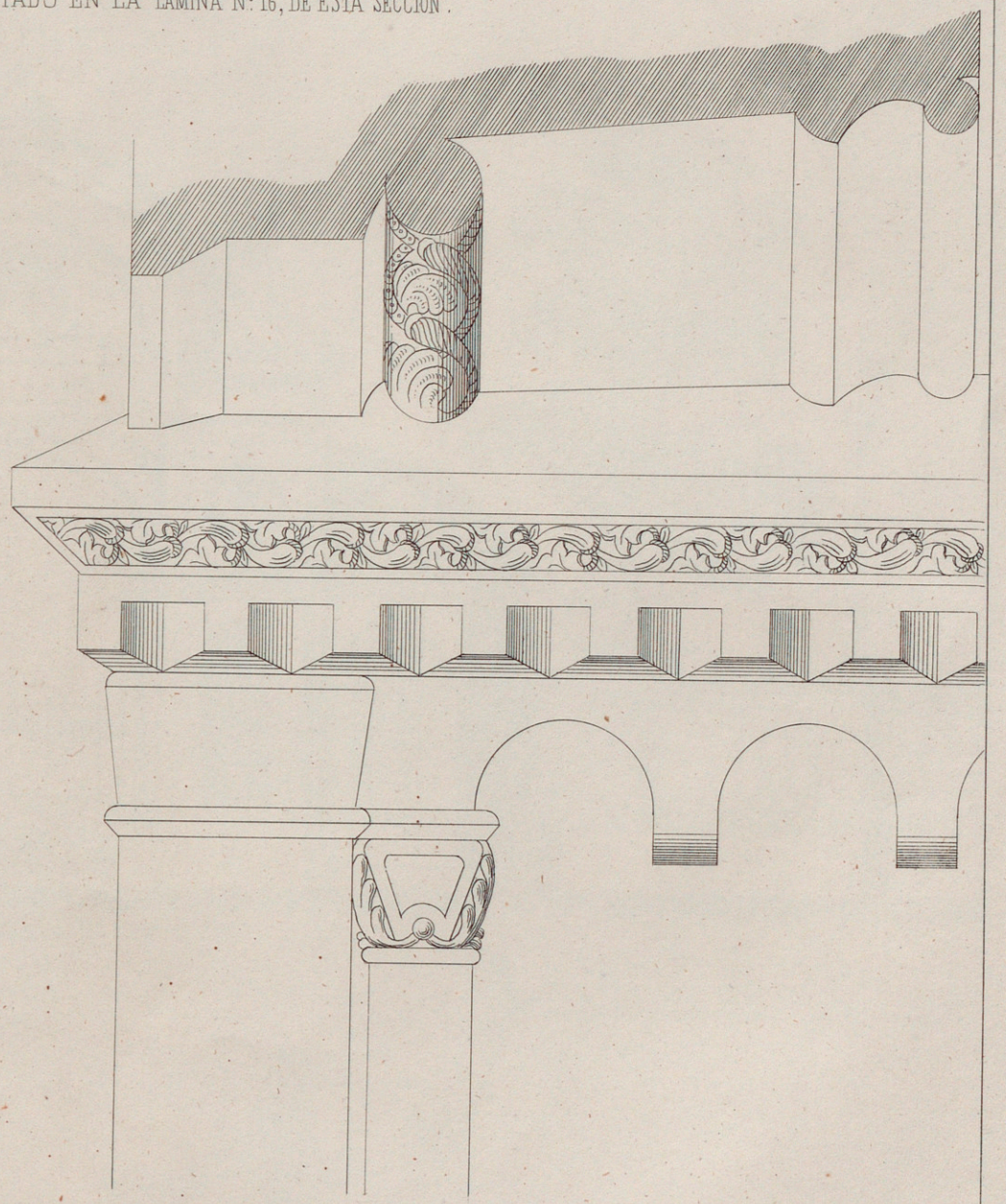
Lit. UNION Rambla Sta Mónica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J.M. Gombau Lit.

DETALLES SEGUN EL PROYECTO MANIFESTADO EN LA LÁMINA Nº 16, DE ESTA SECCION.



Cornisa y arco interior.



Cornisa y arco de fachada.

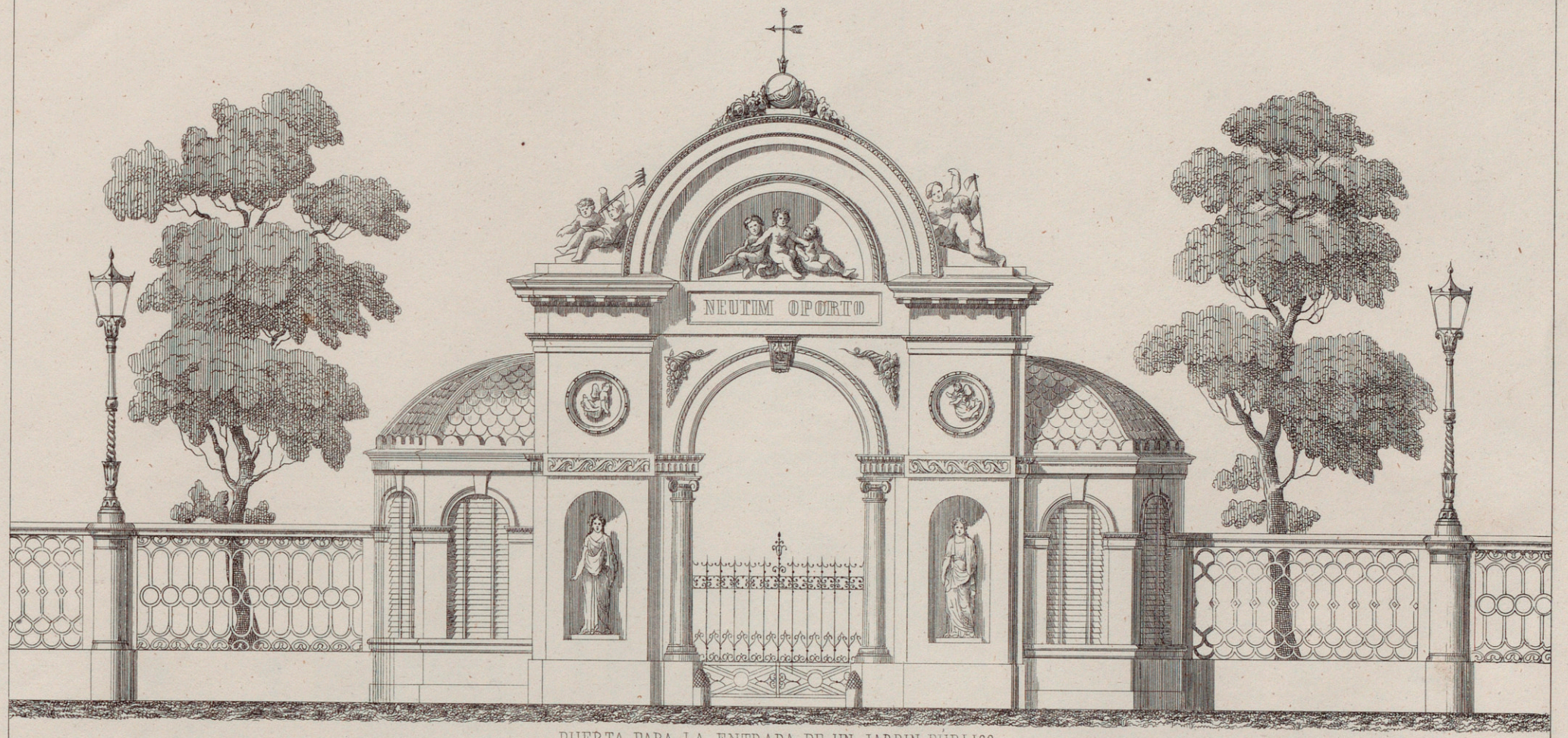
Escala de Metros de 1 por 25

10 5 0 1 2

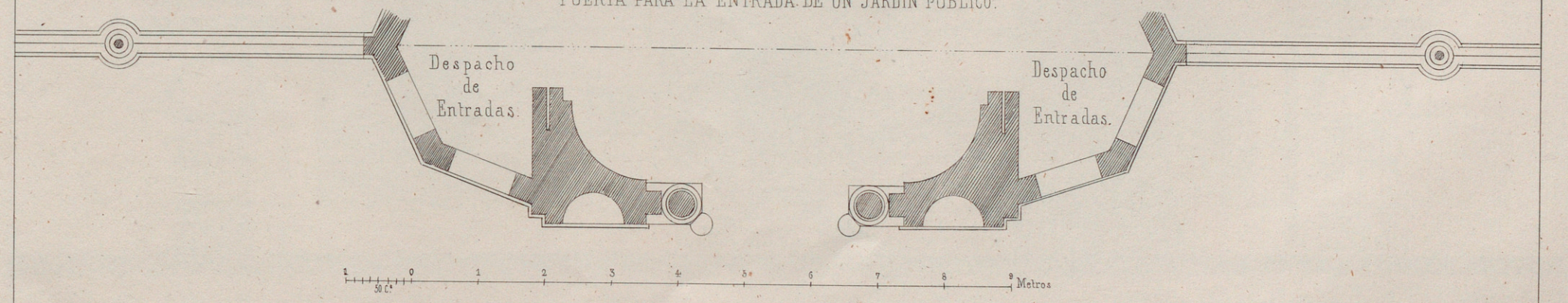
Gº Granell y Mundet Mº de Obras Invº y Dibº

Lit. UNION Rambla Stª Monica, 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J. M. Gombau Litº



PUERTA PARA LA ENTRADA DE UN JARDIN PÚBLICO.

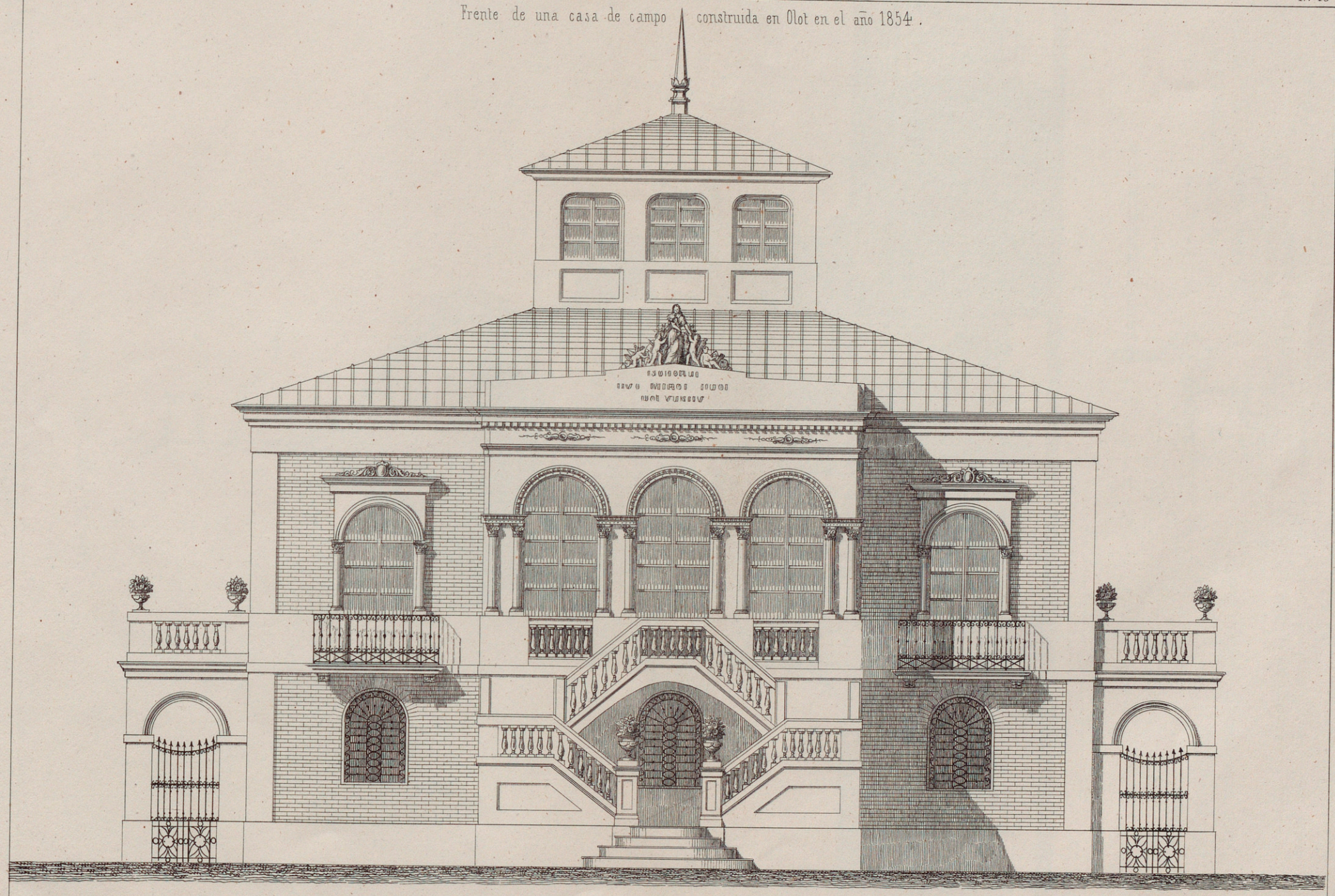


Gerº Granell y Mundet Mº de Obras Invº y Dibº
Lit. UNION Rambla Stª Monica 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J.M.Gombau Lit.

ARQUITECTURA.

Nº 19

Frente de una casa de campo construida en Olot en el año 1854.

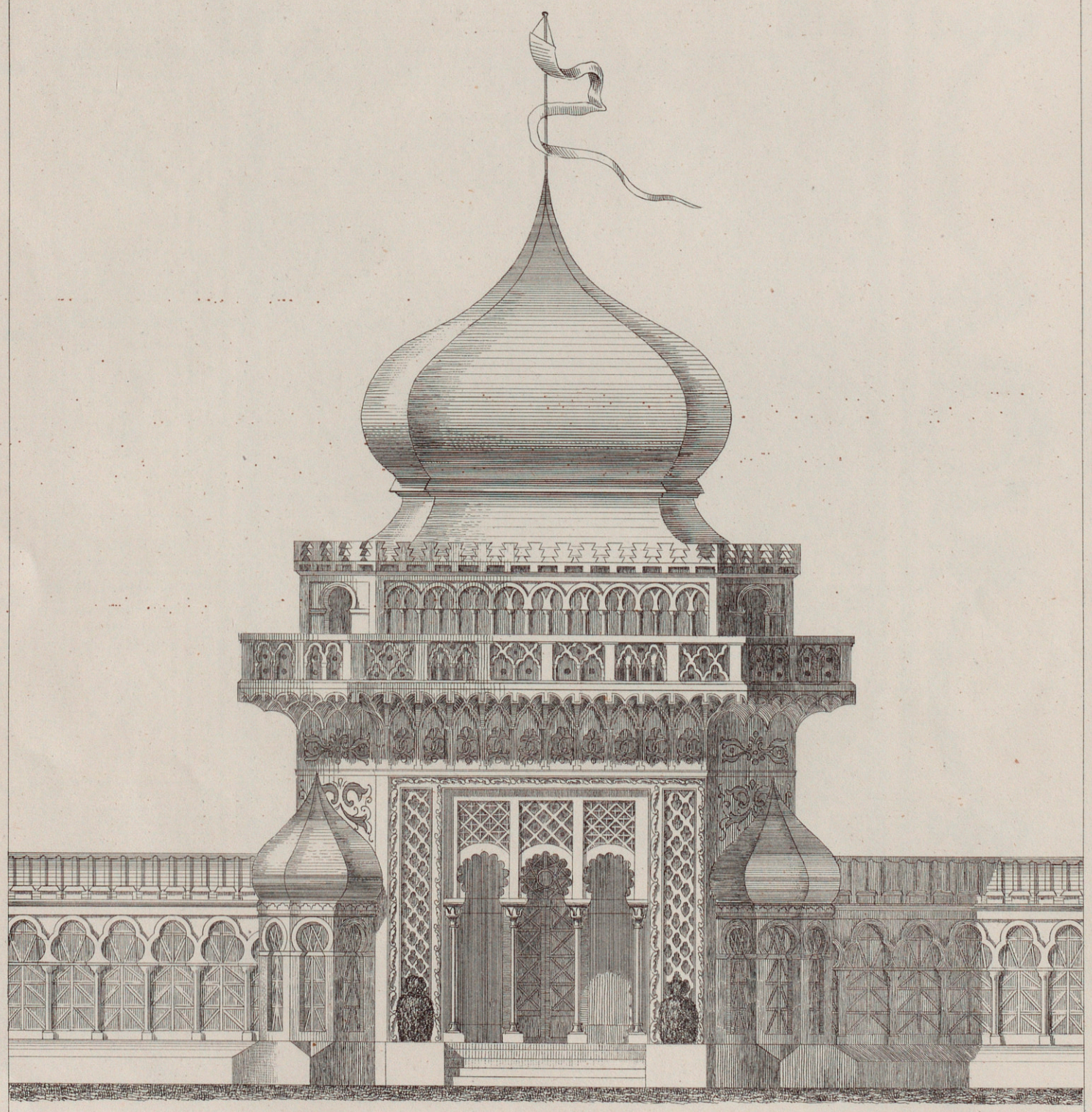


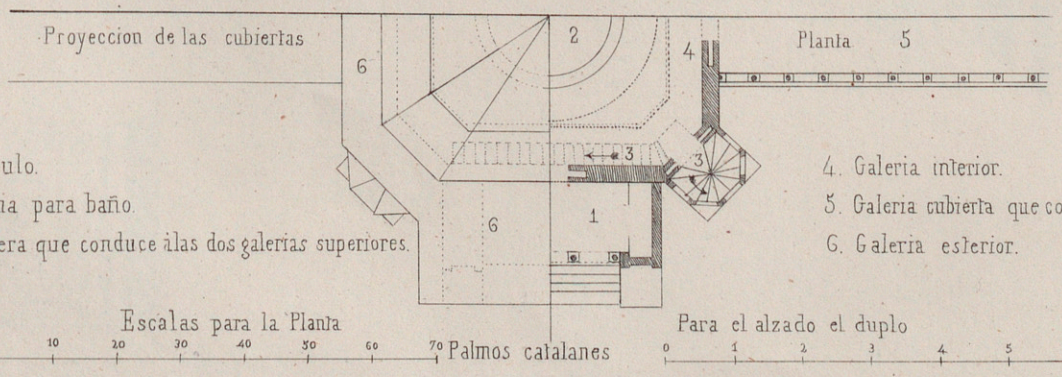
José Fontseré y Mestre Mº de Obras Inv.º y dirijió.

Lit. UNION Rambla Stª Monica, 10, Barcelona
F. CAMPAÑA Editor.

J. M. Gomban lit.

BAÑO DE ARQUITECTURA ÁRABE.





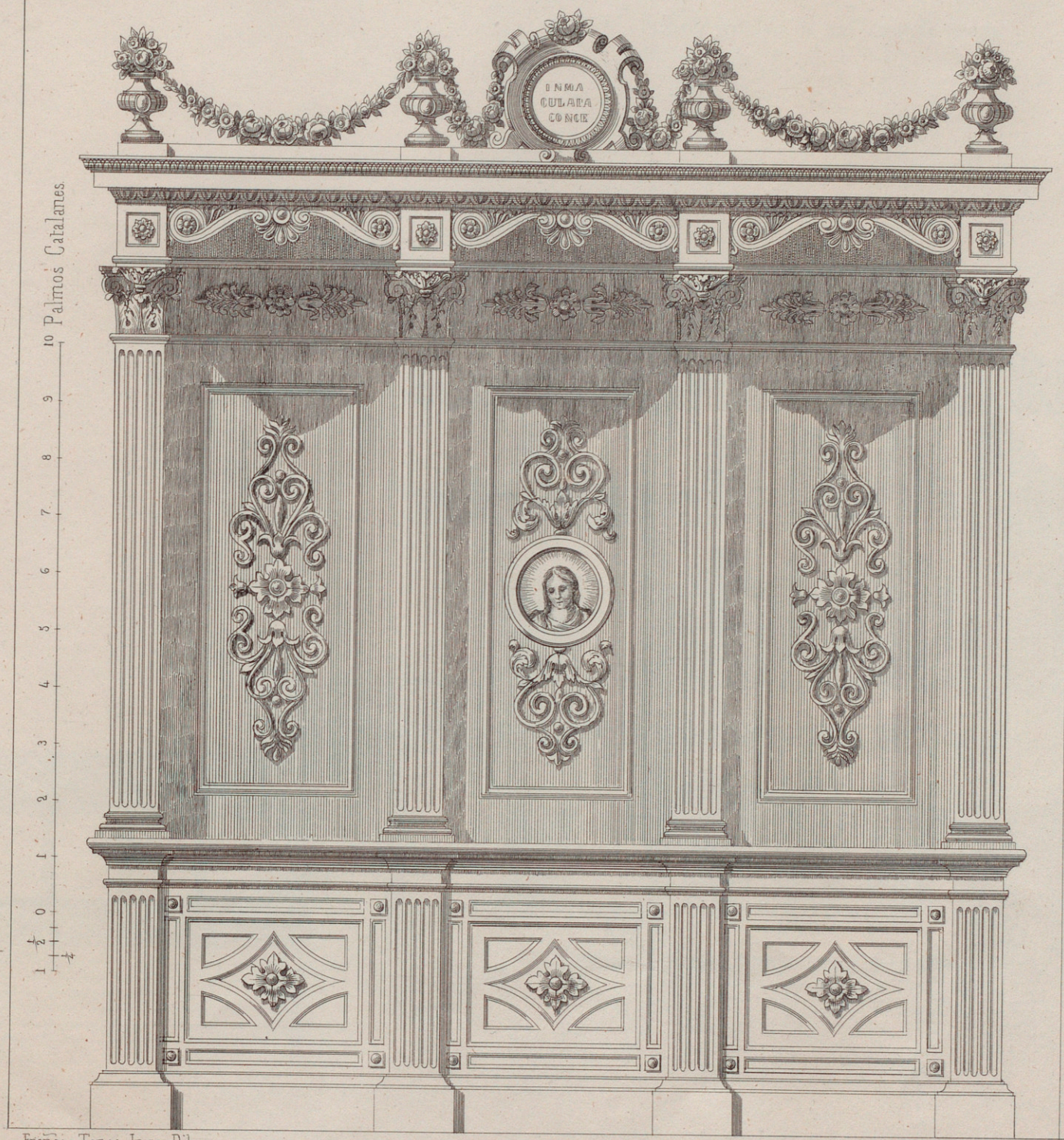
1. Vestíbulo.
2. Piscina para baño.
3. Escalera que conduce álas dos galerías superiores.
4. Galería interior.
5. Galería cubierta que conduce al baño.
6. Galería esterior.

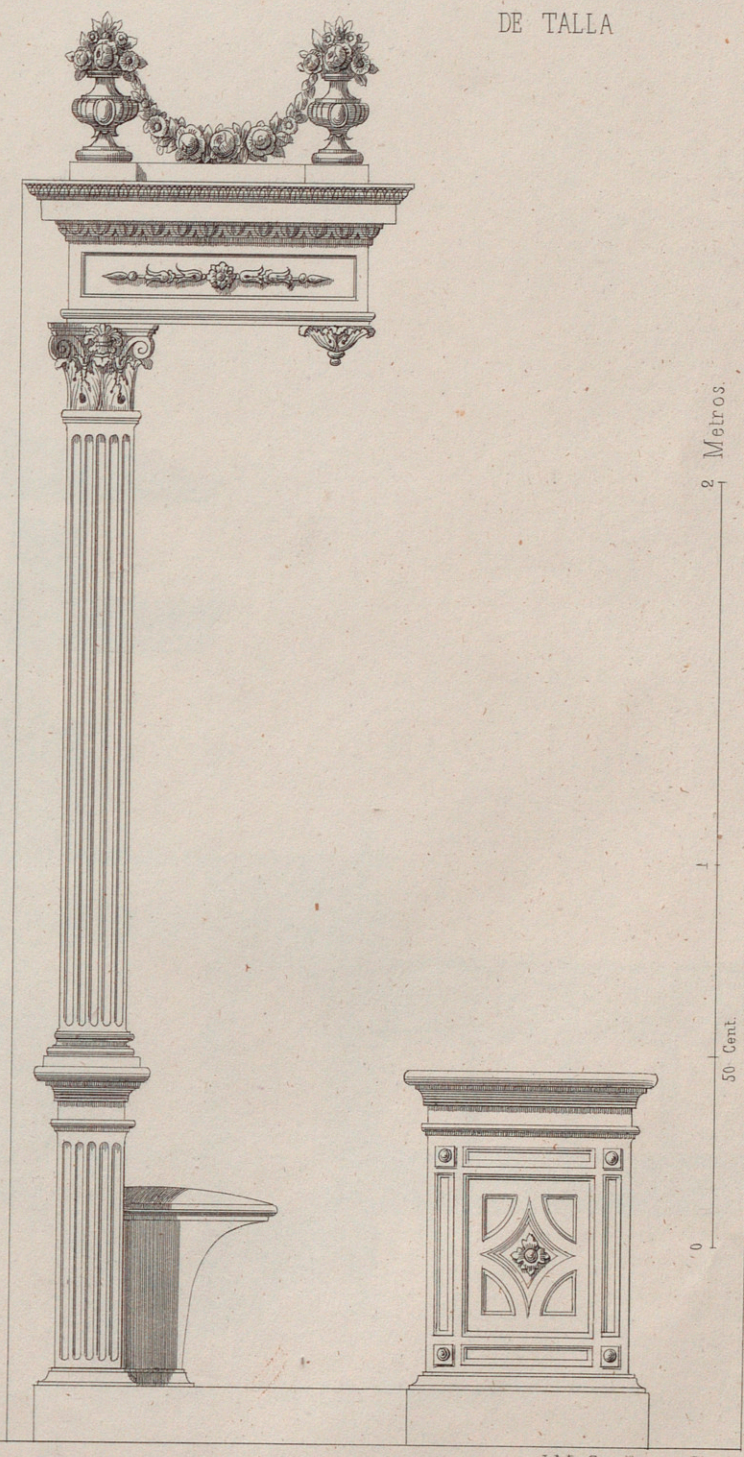
Escalas para la Planta
0 1 5 0 10 20 30 40 50 60 70 Palmos catalanes

Para el alzado el duplo
0 1 2 3 4 5 6 Metros

Pedro Prat mtro. de obras inv. y dib.
Lit. UNION Rambla Stª Mónica 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.
J M Gombau Lit.

SECCION DE CARPINTERIA OBRAS DE TALLA





10 Palmos Catalanes

2 Metros

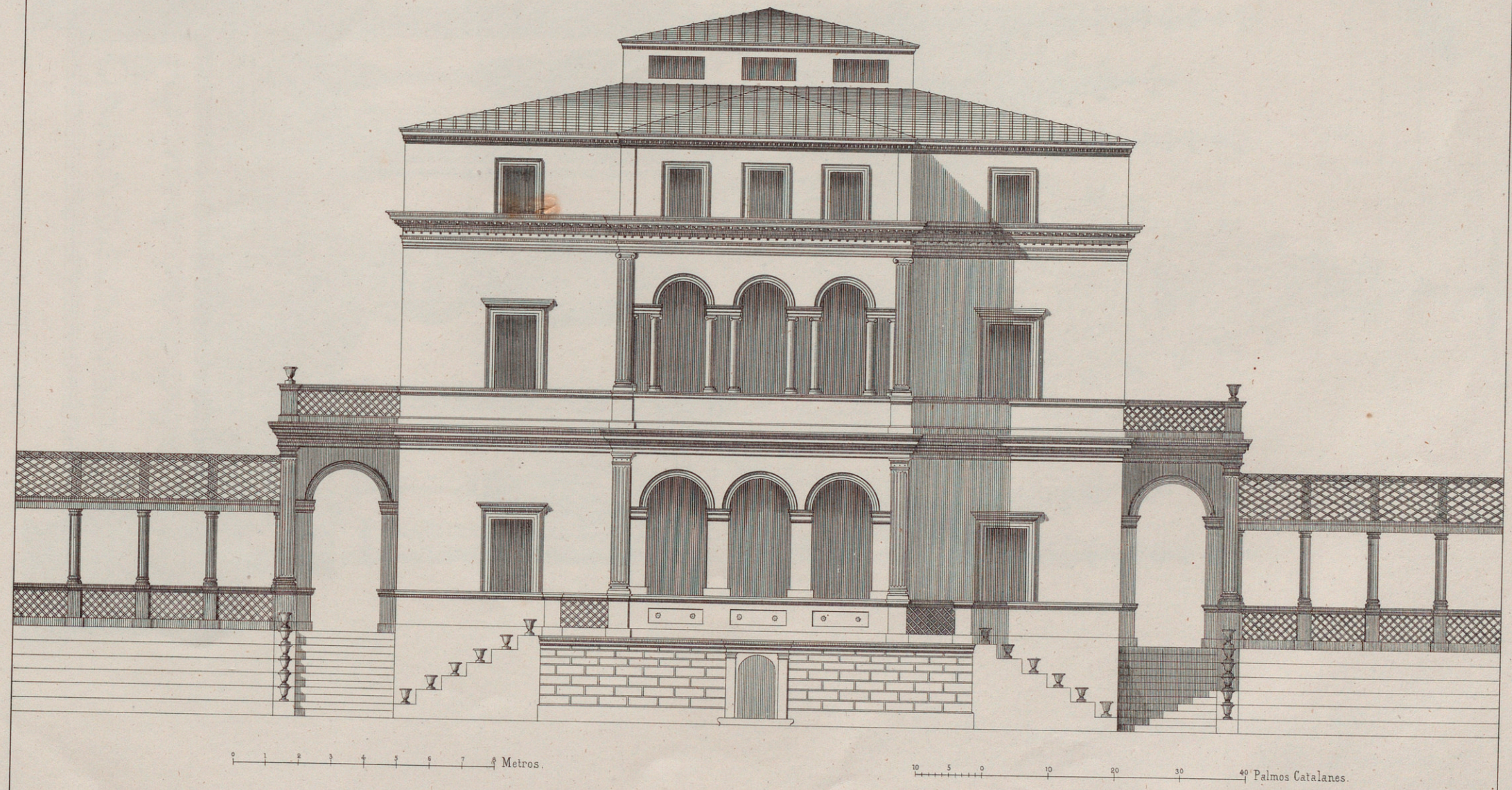
50 Cent.

Franco. Tenas Inv. y Dib.

Lit. UNION Rambla Stª Monica Nº 10, Barcelona
F. CAMPAÑA Editor.

J.M. Gombau Lit.

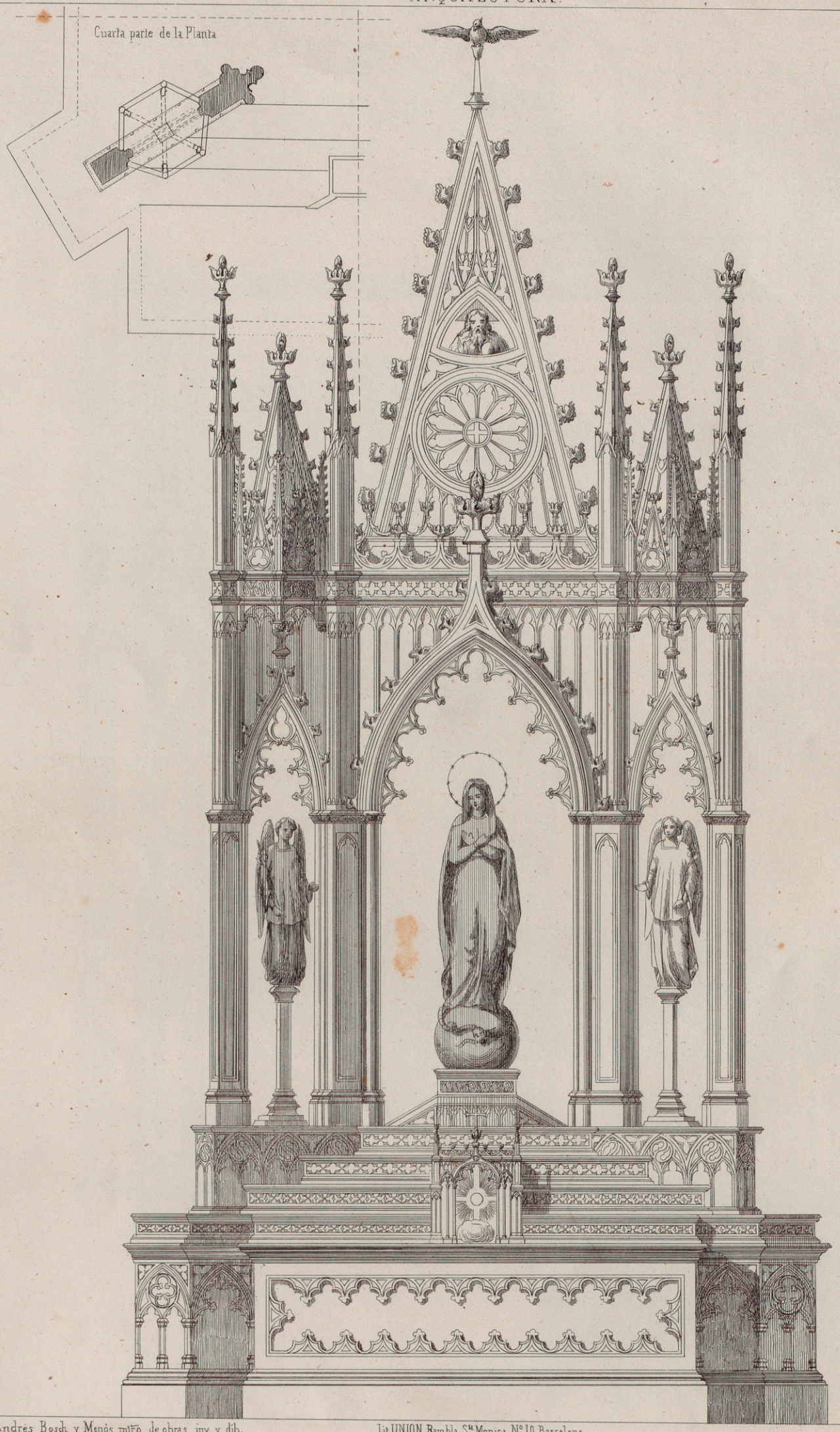
Fachada principal de una casa de campo.



Fran.co de Paula del Villar, Arq.t° inv.° dib.°

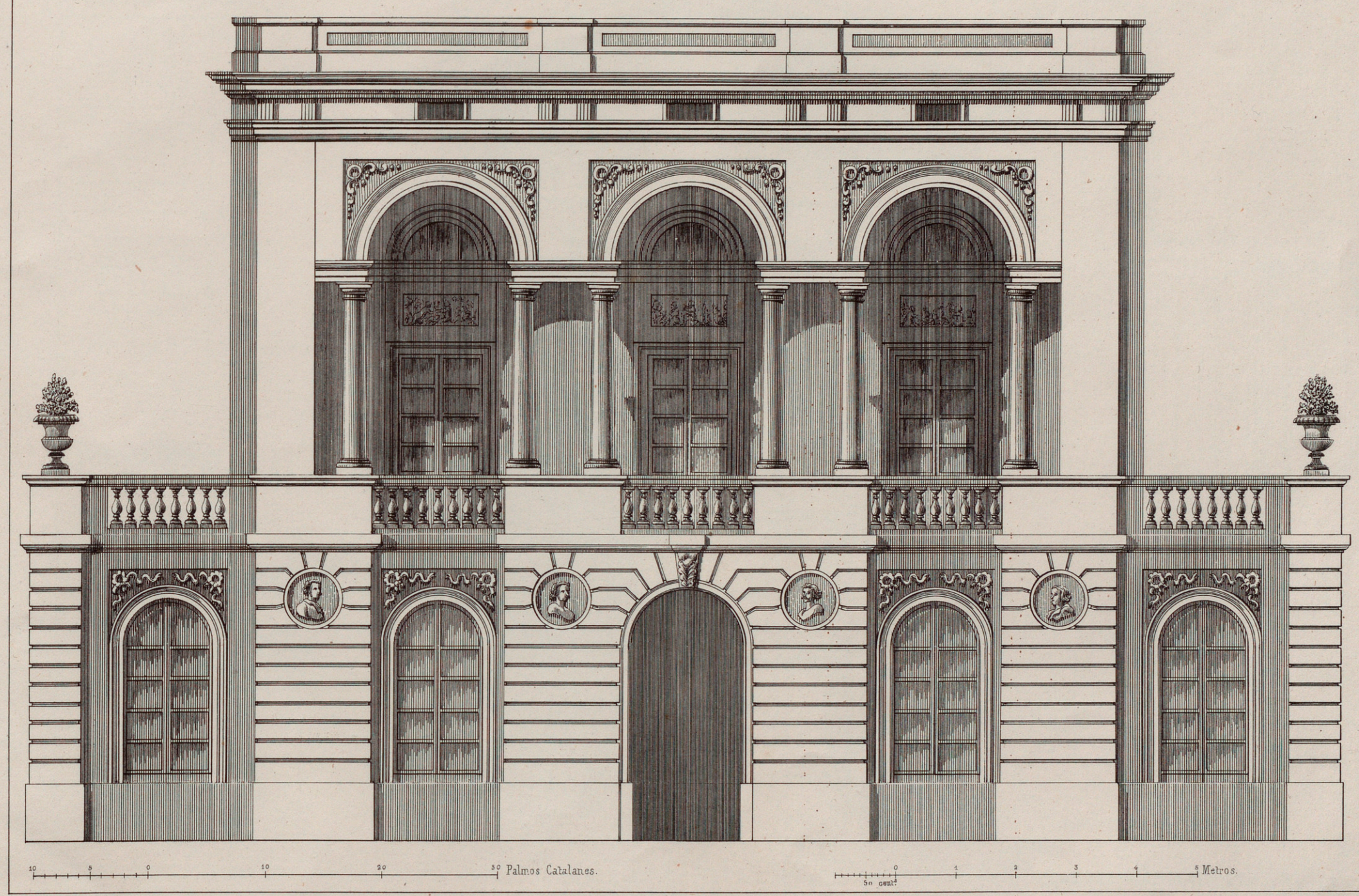
Lit: UNION Rambla S.ta Mónica N.° 10 Barcelona
F. CAMPAÑÁ Editor.

J. Giraud F.t



Andrés Bosch y Menós mtro. de obras inv. y dib.
Lit. UNION, Rambla Stª Monica Nº 10. Barcelona
F. CAMPAÑA Editor.
J.M. Gombau Lit.

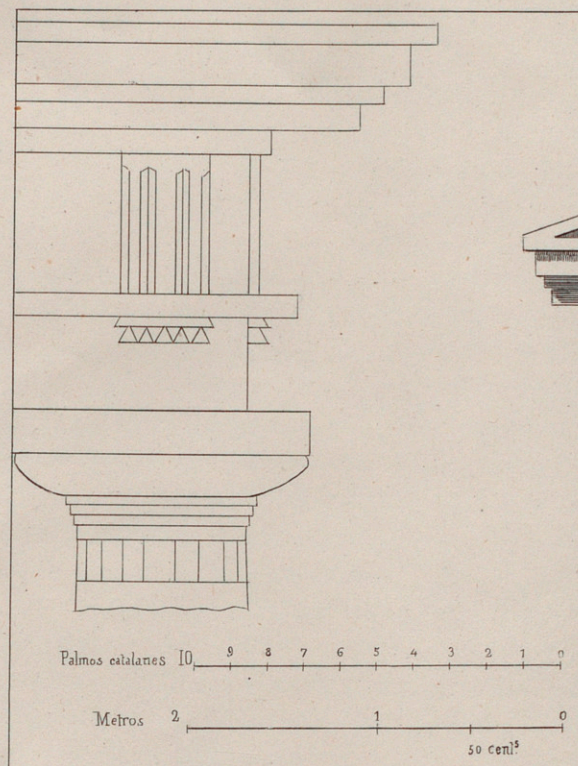
Fachada principal de una casa de campo.

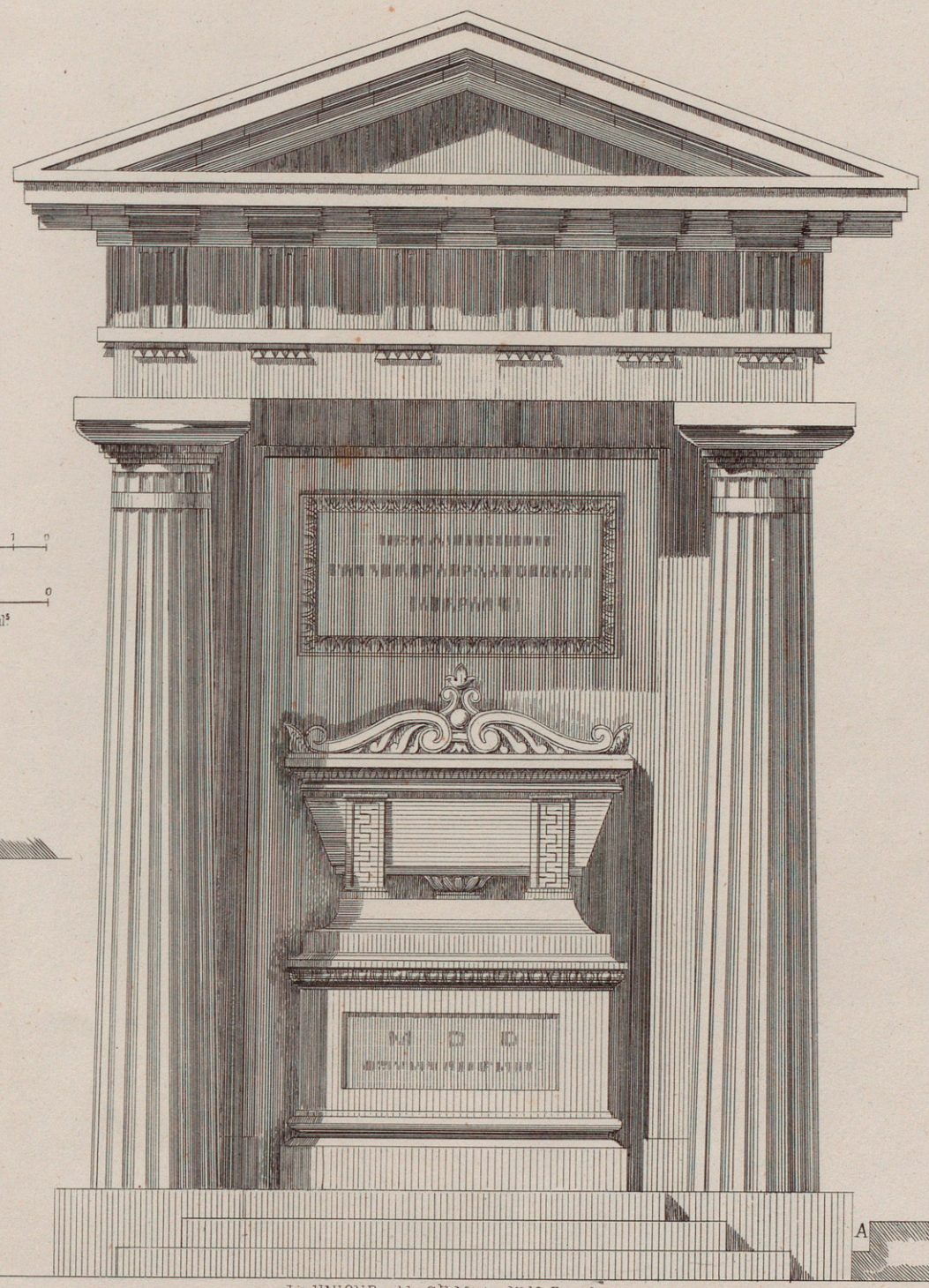


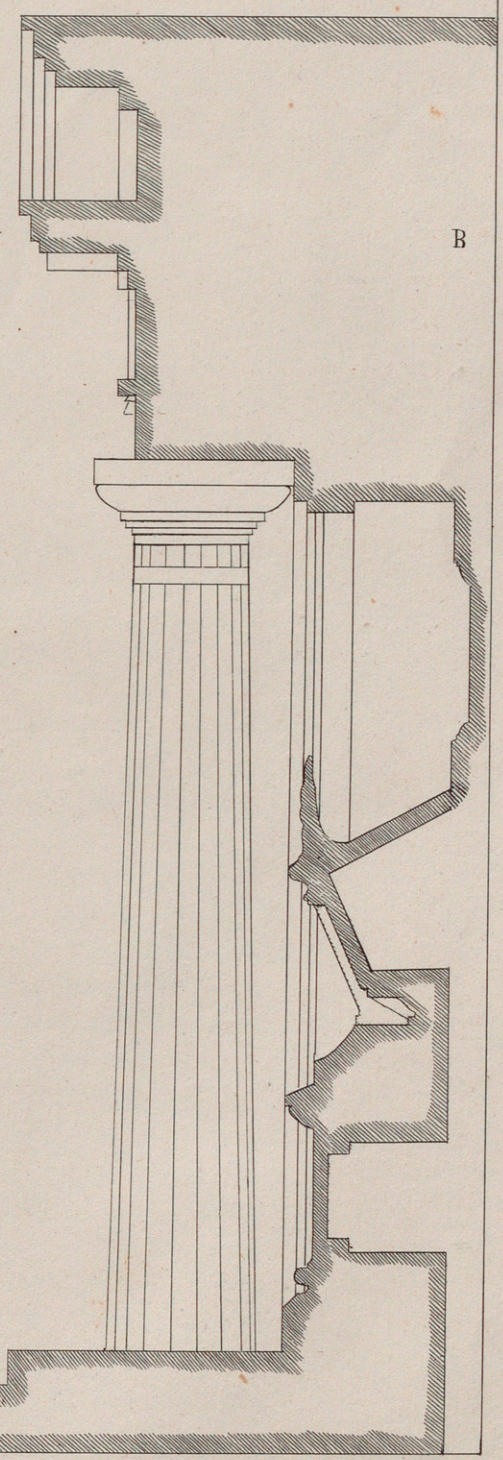
F. Tenas inv. y dib.

Lit. UNION, Rambla Stª Mónica, Nº 10. Barcelona.
F. CAMPAÑÁ, Editor.

R. Tarragó Lit.







F. Tenas inv. y dib.

Lit. UNION, Rambla Stª Mónica Nº 10, Barcelona.
F. CAMPAÑA Editor.

J.M. Gombau Lit.

CONCLUSION.

No considerariamos completo nuestro trabajo si antes de concluir no manifestásemos nuestras ideas acerca del estado actual, del destino y del porvenir de las profesiones todas que dan forma á la materia y á cuyas tareas tiene el arte inmediata aplicacion, asi aquellas á las que nos hemos dirigido especialmente en nuestro trabajo, como á todas las demas relacionadas con ellas por analogias de forma ó de tarea, y para las cuales no hemos presentado dibujos especiales. Porque partimos del principio de que, desde el momento en que al dar forma á la materia se trate de dirigirse al sentimiento y no á la razon, desde el momento en que la utilidad quiera convertirse en belleza, el arte adquiere derecho á intervenir en la forma; por consiguiente todo artesano debe tomar al arte por norma de sus tareas, y entregarse á él con fé entera y deseo ardiente de hallar la debida aplicacion de sus principios á la técnica en que estuviere adiestrado.

La precision en que nos hemos encontrado varias y repetidas veces de dedicarnos á trabajos de nuestra carrera artística relacionados con distintas industrias, al paso que nos ha hecho iniciar en la técnica de muchas de ellas, nos ha proporcionado frecuentemente ocasiones de estudiar y conocer las necesidades de los artesanos, asi maestros de taller como simples operarios; nos ha hecho ver las posibilidades de progresivo desarrollo de unas industrias, y la nueva direccion que era preciso dar á las otras; nos ha manifestado la distancia que queda todavia por correr si se quiere seguir el camino de los adelantos. He aquí lo que nos impulsó á acometer una empresa como la que hemos acometido, para la cual nos considerabamos en una inferioridad que mal se aviene con nuestros buenos deseos. Podemos haberlo reconocido tarde, pero no inoportunamente.

Mientras para la ejecucion de los distintos géneros de proyectos que se nos han encargado hemos hallado algunos operarios diestros y dóciles, que lo mismo han ejecutado lo que solo requeria las prácticas comunes, como han estudiado y buscado medios para ejecutar lo que ha ofrecido dificultades de no poco momento; hemos hallado otros que por una negligencia, ignorancia ó sobrado amor propio, han censurado con harta ligereza y petulancia lo que se les ha querido hacer ejecutar, oponiendo especiosos pretextos ó inventando obstáculos para impedir la realizacion, pero siempre sin dar razones convincentes para ello, y sin saber trazar otro proyecto en sustitucion del presentado, no decimos de igual, pero ni siquiera de inferior mérito. Si alguna vez algunos maestros de taller han querido oponer proyectos á los de nuestra invencion han echado mano de dibujos estrangeros tan inconvenientes para el objeto ó idea que llevábamos, como destituidos de gusto y color local que tanto se revela en las obras en que el arte interviene. ¡Y esto cuando en punto á las artes de la forma geométrica tanto y tan bueno hay en España que imitar, y tanto y tan bueno en que estudiar! Los monumentos religiosos solos ofrecen tesoros inmensos en este género. Dejemos aparte los civiles asi ojivales como arabes y moriscos de que esta lleno el territorio español.

La práctica rutinaria de nuestros talleres es la causa principal no solo de estos obstáculos que halla el artista para la realizacion de sus proyectos, sino de que no salgan de nuestros talleres obras que por su mérito artístico, ofrezcan al consumidor las garantias suficientes de bondad, y al comercio la seguridad de un pronto consumo. Porque es preciso tener presente una circunstancia al juzgar del mérito de los objetos que salen de los talleres, ya que la forma es el único dato visible que tiene el consumidor para apreciar el valor artístico de ellos, pues en cuanto al intrínseco, se ve imposibilitado absolutamente de hallarlo al primer examen. La mala fé se halla tan á la orden del dia, que hasta sin la menor malicia nos engañamos los unos á los otros.

En nuestros talleres no se exige ninguna cualidad para ser aprendiz; y durante los cuatro ó cinco años que se hace pasar á un jovencito en tareas mecánicas que no aprende sino por imitacion, hasta se le niega tiempo para instruirse no solo en las ciencias de aplicacion á la técnica á que quiere dedicarse, sino al arte que le ha de familiarizar con la belleza de las formas plásticas, si no por saberla conocer dispertando en él este sentimiento, para saberla al menos apreciar á fin de no caer en errores crasos y hasta en faltas de sentido comun.

Lo que puede esperarse de los que, sin conocimientos científicos y artísticos, se dedican á una profesion cualquiera referente á formas palpables, es demasiado conocido para que nos ocupemos en demostrarlo. Con la práctica seguida hasta aqui podran hacerse buenos operarios, pero jamas hábiles artifices, jamas dignos ausiliares del arte bello; jamas veremos desarrollarse en los talleres genios fecundos que ademas de diestros oficiales técnicos, sepan idear bellos conceptos y espresarlos armonizando la idea con la forma y el material en que se trabajen. Porque no basta saber manejar los útiles de la profesion respectiva, no basta que la vista adquiera un certero golpe para guiar la mano ejecutora, es preciso que la idea presida la tarea, y que la mano obedezca no al sentido material de la vista sino al fuego espiritual del genio.

Tampoco se crea que basta adiestrar la vista y la mano en la práctica del arte, es preciso conocer su teoria, es preciso familiarizarse con su historia; de otro modo no se llegará á ser mas que un simple copista. Creense sin embargo inútiles tales conocimientos so pretesto de que artistas ilustres ha habido que no los han aprendido. Podrá ser que no hayan adquirido tales

conocimientos en escuelas especiales de estas asignaturas, porque no existian; pero no pudieron prescindir de adquirirlos privada y particularmente, ya ausiliados por la instruccion esmerada adquirida en sus primeros años, ya á favor del trato frecuente con una sociedad culta y conocedora.

Hancarville en su prefacio á las antiguedades etruscas dibujadas por David dice»

«Hacemos notar que los antiguos han variado la forma de sus vasos hasta lo infinito; y «mientras que los que se han inventado en nuestros tiempos se reducen á un corto número, «ellos nos hacen conocer tantas formas cuantos fueron los vasos que fabricaron. No es que no «haya deseo de distinguirse: no es que no se procure inventar en una época como la nuestra «en que la novedad absorve todo el mérito; pues el interés, la reputacion, la consideracion, «que cualquier descubrimiento procura, todo impele á lo nuevo, porque tiene recompensa se«gura por poco agradable que sea, porque todos le buscan, todos le desean y el opulento le «paga á buen precio ¿Por que pues esta esterilidad y esta pobreza de formas? ¿Por que la po«ca amenidad que sabemos darles? No tenemos tanto entusiasmo por la antigüedad hasta el «punto de sospechar que la causa de esto sea la falta de genios, ó que haya menor número de «ellos que en la antigüedad: creemos mas bien que esta diferencia entre los antiguos y los mo«dérnos está en el punto de partida.—En los primeros tiempos del arte solo se trabajó del na«tural, y segun él se establecieron los principios, que habiendo sido tomados en la esencia «misma de las cosas, condujeron por caminos seguros al fin del arte.—Esto no es un sistema «fundado en prevencion alguna. Si no fuese mas que una suposicion y si los antiguos hubie«sen trabajado de capricho ¿cómo seria posible que en esta multitud de formas que nos ha«legado se viese un órden de cosas y un enlace que indicasen que fueron dirigidos por las «mismas máximas, por cualesquiera manos y en cualesquiera tiempos que se hayan practi«cado? – Siguióse de aqui que los genios, libres de la tiranía de rutinas que detienen la ima«ginacion, y guiados por principios fecundos en consecuencias, tomaban vuelo, y siendo «la naturaleza del génio el tentar caminos desconocidos, eran creadores. El que entra á ini«ciarse en un arte debe aprender tanto lo que se ha hecho como lo que puede hacerse. No tra«bajando mas que segun modelo puede decirse que aprender un arte es aprender á hacer lo «que el maestro enseña. Asi se confunden los principios con las prácticas del arte que no son «mas que los medios de que nos servimos para alcanzarlo. De aqui las prevenciones y el no «tomarse la molestia de buscar las razones que tuvieron los inventores. Y sin embargo en es«tas razones consisten las verdaderas teorias, sin las cuales el arte no es mas que una opera«cion mecánica, y el artista se confunde con el artesano.—Será pues un servicio importante «que se hará á las artes proponer á la vez principios fijos y razonables y buenos modelos que «seguir.—Las ideas que verterémos harán ver que no es ateniéndose servilmente al método «de los maestros ni imitando á los mismos que los exceden el modo de salir de la mediania, sino «elevándose á los principios constitutivos del arte, remontándose al manantial de donde pro«ceden, esto es, á la contemplacion razonada de la naturaleza de las cosas.»

Todas estas ideas que Hancarville vierte con relacion á la cerámica tienen aplicacion á todas las industrias; y hemos querido traducirlas con el solo objeto de manifestar que no somos nosotros los únicos que creemos en la necesidad de remontarse á los principios y de conocer los distintos grados de desarrollo de las artes plásticas, esto es, la necesidad de conocer la teoria y la historia de estas hijas del genio que tanto bien pueden hacer á todos los ramos de la produccion industrial. Tal vez las palabras de tan ilustrado y acreditado escritor arqueólogo harán desaparecer de los ojos de los que niegan la importancia de las teorias, el tupido velo que les impide ver la luz radiante de la razon; quizá su autoridad sola bastará para convencer á los que encenagados en las rutinas de taller y en las prácticas mas materiales del arte, nada conocen, nada ven, nada tienen por digno fuera del pequeño círculo á que su limitada comprension alcanza. Y nos satisfaria este triunfo de la autoridad, porque al cabo habria de redundar en beneficio del mismo fin que nosotros nos hemos propuesto, á saber los adelantos y la prosperidad de todos los ramos de la industria por medio de la aplicacion del arte.

Y cuando todos los conocimientos que hemos indicado para obtener este objeto pueden adquirirse facilmente puesto que se hallan metodizados ya, y se enseñan en escuelas públicas ¿se querrá que la juventud no aproveche unos medios espeditos que se le ponen á mano, bajo pretesto de que pueden adquirirse particularmente? ¿se querrá esponer á la mayor ó menor aplicacion y talento de un jóven la adquisicion de los conocimientos para los cuales se necesitan infinitas vigilias y detenidas meditaciones ya no para conocer la materia, pero ni siquiera para metodizar el estudio? ¿se querrá hacer perder un tiempo precioso que la sola práctica del arte absorve, para un trabajo hecho ya, y que sin conocimiento de los elementos fundamentales será dificilisimo llevar á cabo? Recordamos y recordarémos siempre con harta pena la falta de método y equivocado sistema de educacion artística con que pudimos inaugurar nuestra carrera; porque reconocemos la influencia que ejerce en el ejercicio del arte; no tanto por los estravios á que espone, como por las dificultades que ofrece la reforma en que quiera uno mismo entrar despues con entera fé, rayando en lo imposible desprenderse de los hábitos y de los principios arraigados por espacio de algun tiempo. Asi es que cuanto mayor es el escarmiento mayor es el empeño que tenemos en desterrar estas preocupaciones, mayor fuerza daremos á nuestra voz para desterrar estas erróneas creencias, y no transigirémos con la apatia de unos ni mucho menos con el amor propio de otros no contentos con su ignorancia, á quienes hasta les duele en el alma el hallar en la generacion que ha de sucederles, ese elemento de vida que aspira en la sociedad en que vive, esa emulacion que le estimula á sobresalir, ese deseo que le atiza á salvar todos los obstáculos, y ávida por saber invade las escuelas, toma parte en los certámenes y logra brillar en esas palestras que de algunos años á esta parte abren las naciones para dar al genio y al talento toda la espansion necesaria, abriendo de par en par todas las puertas á uno y á otro, á fin de alcanzar en favor de la humanidad los adelantos que de las ciencias y las artes debe la humanidad prometerse. Y esto cuando todavia no se conocen bien en nuestro pais los adelantos que esta conducta puede traer consigo, y cuando nuestros industriales jóvenes apenas saborean los efectos de una instruccion teórico-práctica de las artes.

Cuando con la misma fe y con la misma asiduidad con que se asiste á las escuelas de este ramo, veamos á nuestros industriales, desde el que trabaja el material mas resistente hasta el que urde el mas plegable, visitar los monumentos de la antigüedad que la mano de tiempo ha dejado en fragmentos y la tea incendiaria de las revoluciones no se ha cebado en reducir á pavesas, amoldar, copiar y apuntar, ya las formas de un vaso ya las sagmas de un artesonado, ya la labor de una estofa hecha girónes, ya un gozne enmohecido, ya las viñetas de un códice, y bien provistas sus carteras, meditar sobre las tradiciones que aquellos objetos les revelen, y aplicar los principios técnicos que hubieren servido de base á su instruccion, no creeremos llegada la hora de la verdadera restauracion del arte, ni su verdader-aplicacion á la industria.

La esposicion universal de Londres de 1851, hizo conocer que habia naciones que aventajaban á las demas en los ramos de industria á las cuales tiene el arte mas inmediata aplicacion, por el mayor conocimiento que del arte tenian. Inglaterra no lo desconoció; y en la necesidad de hacer desaparecer el Palacio de cristal donde por primera vez en el mundo se reunieron los esfuerzos hechos por la humanidad en masa en todos los ramos de la produccion, ya que la inviolabilidad de los contratos no permitia que aquel grande aparador subsistiese por mas tiempo en Hyde-Park, trasladó el edificio de Paxton á alguna distancia de Londres, en Penge-Park situado en la colina de Sydenham, donde la liberalidad de un propietario cedió voluntariamente terreno para reconstruirle. ¿Y que objeto tiene en el dia el Palacio de cristal? La inscripcion grabada en la primera columna que se erigió lo indica: *edificio consagrado al recreo y á la instruccion de la multitud* etc. Esto dice entre otras cosas la inscripcion. ¿Y que contienen el Palacio de cristal para alcanzar este objeto? La primera galeria del edificio esta destinada á reproducir el último estilo egipcio, la época de los Ptolomeos, y entre varios símbolos que el arte ejipcio empleó para la espresion de sus conceptos, se ven los nombres de la actual reina de Inglaterra y de su esposo escritos en una especie de remedo de los antiguos geroglíficos; y en iguales caracteres han querido leer personas ilustradas la inscripcion siguiente: *En el año XVII del reinado de S. M. reina de los mares, la real joven Victoria, bellisima dama, los arquitectos, escultores y pintores han erigido estos palacios y estos jardines, adornados de mil colunas, de mil decoraciones, de mil estátuas de caudillos y matronas, de mil árboles, de mil flores, de mil aves y otros animales, de mil fuentes y de mil vasos. Los arquitectos, escultores y pintores levantan este palacio como un libro para la instruccion de los hombres y de las mujeres de todos los paises, regiones y comarcas. Seale próspera la suerte.* »Esta inscripcion que prescindiendo de la propiedad del lenguaje y de su espresion gráfica, no deja de tener cierta poesia, manifiesta lo que el edificio contiene. El Egipto antiguo, la Asiria, la Grecia, Roma, Bizancio, la Edad media cristiana, la voluptuosidad arabe, el renacimiento, la vejetacion de todos los países y de todos los clímas, en una palabra, cuanto puede inspirar amor al estudio de los distintos estilos en que el arte plástico se ha desarrollado, todo se encuentra alli reunido *para instruccion de la multitud.*

Este ejemplo debe estimularnos, y ojalá fuese oida nuestra voz para que á las clases abiertas para el estudio de las artes plásticas se añadiese la fundacion de bibliotecas de estampas donde pudiesen consultar los industriales y estudiar todas las formas de que la materia es susceptible desde la construccion del edificio mas suntuoso que haya ideado el génio mas atrevido, hasta el menor detalle de la estofa mas sencilla. Corporaciones industriales hay que pueden llevar á cabo el pensamiento sin grandes dispendios. Y aun que estos fuesen cuantiosos, lo reproductivo de ello, (demasiado notorio para que nos estretengamos en encarecerlo) lo aconsejaria.

¿Por qué no reunir en una biblioteca los libros donde los extinguidos gremios conservaban los trabajos de prueba para obtener el título de maestro en la respectiva industria ú oficio? ¿Por que no se trata de reunir materiales para la historia particular de cada una de estas industrias, de cada uno de estos oficios? ¿Donde se hallan aquellos libros, precioso repertorio de lo que se hizo en otras épocas? ¿Que hacen los institutos y corporaciones industriales? ¿El género de dibujo que se enseña en las clases que tienen establecidas es el mas propio y va directamente al fin necesario? No damos la contestacion, porque al hacer estas preguntas no llevamos mas objeto que llamar la atencion.

Con el deseo pues de facilitar la llegada de este dia en que los industriales sean á la vez técnicos y artistas, hemos dado á luz este album, no porque creamos que nuestro trabajo sea bastante eficaz para alcanzarlo, sino para alentar á otros á emprender una tarea que hemos reconocido imposible de ser llevada á cabo en toda su estension por un hombre solo. Y el dia en que nuestros industriales puedan cerrar nuestro libro y cualquiera otra coleccion de dibujos que se publique, por serles su materia trivial, aquel dia será el del triunfo para ellos y para nosotros.

Las observaciones con que preparamos la esplicacion de las láminas de cada seccion darán á conocer, aunque sucintamente, los principios especiales que en cada una de las industrias á que nos referimos deben reinar, así como en las reflecsiones estéticas se hallarán apuntados los principios generales en que están fundados, y en la reseña histórica los distintos estilos en que el arte se ha desarrollado. El que los principios especiales de cada una de las industrias procedan de unos mismos principios generales da á conocer las analogias de las distintas industrias entre si por lo que á la aplicacion del arte atañe, y hace ver la utilidad de que unas profesiones conozcan los principios referentes á otras hasta los de aquellas con las cuales menos relaciones guarden, á fin de estar al corriente de los medios de que cada industria en particular puede disponer y los elementos del arte que puede admitir, y á fin de poder contribuir de consuno en circunstancias dadas, á la realizacion de cualquier pensamiento artístico en que hubieren de concurrir distintas industrias.

En cuanto al mérito que este Album pueda tener no somos nosotros los que debemos juzgarlo. Sin embargo nos cumple manifestar que las faltas que en el se notaren, llevan su origen en las atenciones que nos han rodeado, en las dificultades que hemos tenido que vencer para llevar á cabo el proyecto y en mil otras contrariedades que no son de este mo-

mento y que han detenido mas de una vez nuestra imaginacion, y atajado nuestra mano. Las exigencias de unos, la crítica poco meditada de otros nos han puesto á menudo en el caso de trabajar sin aquel gusto y serenidad que tanto precisan las tareas de esta naturaleza, sobre todo siendo el primer trabajo gráfico de la aplicacion del arte á la industria que ha visto la luz en nuestro pais.

Asi es que al paso que inculcamos á los industriales la necesidad de que se sirvan denuestras composicion, no les aconsejaremos que lo hagan como tipos de imitacion sino como muestras de aplicacion de los principios que hemos sentado en las reflexiones estéticas generales y en las observaciones especiales que preceden á la esplicacion de las láminas de cada seccion en particular. Sin embargo todas las industrias asi aquellas para las cuales directamente hemos trabajado en esta obra, como las que hemos pasado por alto por la analogia que tienen con ellas, ó por formar otros de los géneros de la técnica á que el arte puede dedicarse, hallarán en la série de láminas que ofrecemos, un curso completo de dibujo aplicado á las artes suntuarias dependientes de la arquitectura, desde el dibujo geométrico, esto es, trazado con la regla y el compas, hasta las formas mas libres de una alhaja. La seccion de *Proyectos de decoracion para varias artes,* la de *Obras en metales y piedras comunes,* la de *Carpinteria y ebanisteria* con la de *Cerrajeria* y *fundicion,* la de *Ornamentos varios* forman en escala progresiva de complicacion un curso completo de dibujo industrial, que por defectos que tenga, nunca tendra el de haber manifestado lo que es posible hacer en este ramo.

Quizá la ejecucion de algunas láminas carezca de aquella precision tan necesaria en los modelos; no dejamos de conocerlo. Cuando en 1855 acometimos la empresa no conociamos el estado en que se hallaban en nuestro pais los medios de reproduccion de dibujos artísticos. En aquella sazon el ramo de litografía con pluma estaba circunscrito á muy buenos pendolistas que no tenian la obligacion de ser buenos dibujantes en el género de nuestros dibujos. Este fué el primer obstáculo que se nos presentó. Pero la aplicacion y buenos deseos de los jóvenes que se han ocupado en esta tarea ha dado notables y satisfactorios resultados, cabiéndonos la satisfaccion de haber sido nosotros los que los han impulsado. Y tan notables son, que en el dia no temeriamos emprender trabajos mucho mas importantes que estos á que hemos temido que circunscribirnos.

Y asi como nos faltaron entonces litógrafos que constituyesen una especialidad en los medios de reproduccion de este ramo de decoracion arquitectónica, faltan ahora artistas que se dediquen á proyectar para las varias industrias. La falta de aquellos es una consecuencia precisa de la falta de estos: la falta de estos es un resultado inmediato del erróneo concepto que se tiene de los límites de la arquitectura como arte de la forma geométrica, y de la confusion que se hace entre la técnica y el arte, entre el genio que proyecta y el saber que ejecuta, y las prerogativas profesionales que se dan á uno en perjuicio del adelanto del otro.

Reconocemos que será siempre una falta el ignorar la parte científica que debe ir anexa á la artística para proyectar debidamente; porque las exigencias de ciertos mecanismos han de presidir para poder sacar de la utilidad y comodidad mismas la belleza. Por esto no cesarémos de encarecer la necesidad de una reforma en la educacion industrial asi como en la artística, y que la enseñanza de arquitectura no debe ceñirse á la sola construccion de edificios, sino á todas las artes suntuarias que de ella dependen, por mas que la técnica de las unas sea de todo punto distinta de la técnica de las otras. Algun dia se tocará de cerca esta necesidad, y ahora para entonces reclamamos el derecho de iniciativa del pensamiento que nos corresponda, por pequeño que sea.

Al terminar nuestro trabajo no podemos menos de dejar consignado nuestro agradecimiento á los arquitectos y demas profesores del arte de construir que en medio de sus graves tareas nos han honrado con sus proyectos, llenando la seccion de *Arquitectura*. Y si en la parte de dibujos que comprenden las demas secciones podemos decir (sin presuncion de ninguna clase) que los hemos trazado reducidos á nuestros propios recursos y guiados por nuestra sola inspiracion por habernos impulsado y aun obligado á ello circunstancias que dificilmente podriamos esplicar, no podemos decir otro tanto por lo tocante al texto. A libros y á personas somos deudores de las ideas que se han desarrollado en el curso de la obra. Nuestras apuntaciones y temas hubieran tenido un interes secundario sin haberlas tomado por su cuenta amigos tan entusiastas como nosotros de la prosperidad de las artes plásticas y de la justa aplicacion de ellas á la Industria.

Todas estas circunstancias reunidas nos han alentado en la empresa; y apesar de las contrariedades que hemos tenido que superar, hemos seguido adelante en nuestro propósito con la segura esperanza de que un dia han de ser reconocidos y apreciados nuestros sinceros deseos y nuestra buena voluntad.

J.

ALBUM

Lit. UNION, Rambla Stª Mónica, 10, Barna.
F. CAMPAÑA Editor

Lit. con punzal p. T. D.